Pamph.
Gk. lit.
Hist.
M

Die Mythologie
in der dorischen und altattischen Komödie.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Otto Moessner
aus Langfurt.

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Mai 1907.

Erlangen 1907.
Druck der Universitäts-Buchdruckerei von E. Th. Jacob.

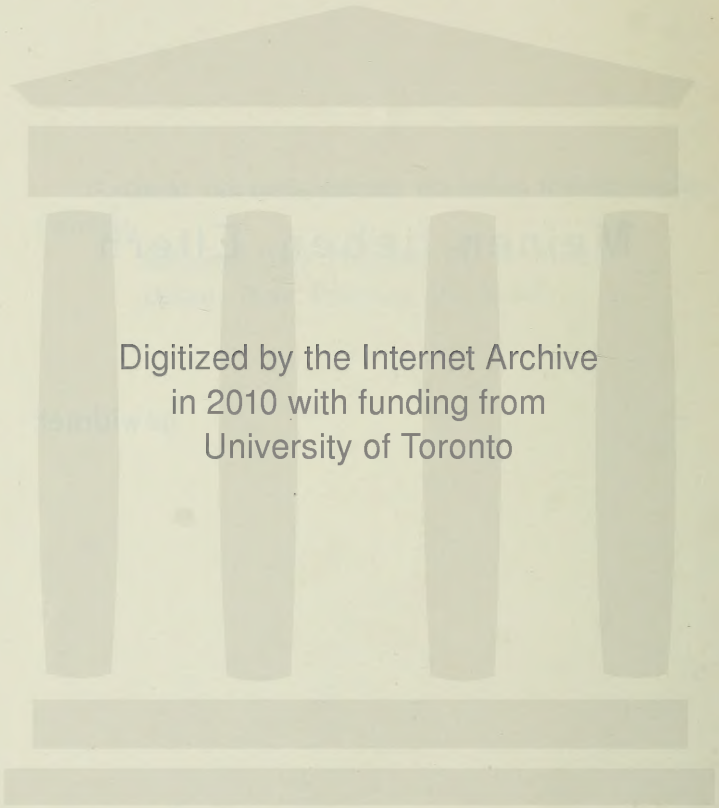
Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät.

Referent: Herr Professor Dr. Roemer.

Dekan: Herr Professor Dr. Lenk.

Meinen lieben Eltern

gewidmet.



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/diemythologieind00moes

In einer in der Berliner philologischen Wochenschrift [1]) veröffentlichten Rezension von Roemers Abhandlung „Zur Kritik und Exegese von Homer, Euripides, Aristophanes und den alten Erklärern derselben“ [2]) bespricht Siegfrid Mekler gegen den Schluss auch Roemers Ausführungen über die mythologisch-parodische Komödie der Attiker [3]) und bezeichnet Roemers Versuch aus den allerdings dürftigen Spuren derselben auf induktivem Wege das γένος dieser Literaturgattung näher zu bestimmen als völlig aussichtslos. „Wir kommen“ in dieser Frage — so meint Mekler — „über Möglichkeiten vagster Natur nicht hinaus.“ Nun wird ja gewiss bei der Unzulänglichkeit der Überlieferung eine genaue, ins einzelne gehende Kenntnis der Kompositionsweise dieser Gattung niemals zu gewinnen sein. Aber zu einer so weit gehenden Resignation, wie sie in Meklers Worten sich kundgibt, liegt denn doch gegenwärtig am allerwenigsten Veranlassung vor, nachdem vor ein paar Jahren das für die mythologische Komödie in Frage kommende Quellenmaterial durch die neuaufgefundene ὑπόθεσις zu Kratins Διονυσαλέξανδρος [4]) einen wichtigen Zuwachs erhalten hat. Durch diesen für die

1) 25. Jahrgang 1905 pag. 1140/1.

2) Abh. d. K. B. Akad. d. Wiss., I. Kl., XXII. Bd., III. Abt., München 1904.

3) a. a. O. pag. 630 f.

4) Veröffentlicht im IV. Bd. der Oxyrhynchos — papyri, London 1904 p. 69 ff. — Über diesen für unser Thema überaus wichtigen Fund wird in anderem Zusammenhang ausführlicher zu handeln sein (pag. 59/60).

griechische Literaturgeschichte hochbedeutsamen Fund, der uns in gedrängter Kürze den ganzen Inhalt einer mythologischen Komödie authentisch überliefert, haben wir für unsere Vermutungen über die kecke Umformung der allbekannten Mythen vonseiten der Komödiendichter einen urkundlichen Beleg und zugleich für weitere Forschungen einen sicheren historischen Anhalts- und Ausgangspunkt gewonnen, der uns deutlich die Richtung anzeigt, in der sich unsere Untersuchungen über die mythologische Komödie noch mit der meisten Aussicht auf Erfolg bewegen können, nämlich in der Richtung der Mythenbehandlung nach ihrer inhaltlich-sachlichen Seite.

Freilich bleiben die Schwierigkeiten noch gross genug, welche sich jedem entgegenstellen, der aus den spärlichen Resten mythologischer Komik irgendwelche *ἰδιώματα* der mythologischen Komödie zu erschliessen sich bemüht und das Dunkel, welches bei dem Mangel einer Originalkomödie gerade über dieses Gebiet der griechischen Literaturgeschichte verbreitet ist, wird sich — wenn nicht das Geschick uns einen unerwarteten Fund beschert — nur schwach und nur zum geringsten Teile erhellen lassen. Die überlieferten Titel und Fragmente mythologischer Komödien bieten uns für eine nähere Bestimmung des *γένος* derselben nur geringe Hilfe. Denn ist es schon bei einem Tragiker nicht leicht aus einer kleinen Anzahl von Fragmenten den Inhalt des ganzen Stückes zu rekonstruieren und den Gang der Handlung zu skizzieren, so sind diese Schwierigkeiten noch viel erheblicher, wenn wir es mit einem Komödiendichter zu tun haben. Denn während die Tragödiendichter, so sehr sie die Motive im einzelnen verändern, die Grundzüge der Sage unangetastet lassen, kennt die Willkür der Komiker dem Mythus gegenüber kaum irgendwelche Grenzen. Wenn wir sehen, mit welch' autonomer Selbstherrlichkeit Aristophanes in den erhaltenen nichtmythologischen Komödien über den Stoff schaltet und

waltet, mit welcher Leichtigkeit und Gewandtheit, mit welcher Kühnheit und Ungebundenheit er die Handlung führt, wie er das Entgegengesetzte verbindet und stets durch Überraschungen zu wirken weiss, so wird uns durch diese Beobachtungen für unsere Untersuchungen über den Inhalt und Gang der verlorenen mythologischen Komödien die allergrösste Vorsicht auferlegt. Hier gilt vielfach, was v. Wilamowitz von der Komödie Epicharms im ganzen gesagt hat: „Die Neugier, so stark sie gereizt wird, lässt sich nicht befriedigen“ [1]).

Angesichts dieser verschiedenartigen die Forschung so unendlich erschwerenden Umstände müssen wir uns für die folgenden Blätter eine etwas bescheidenere Aufgabe stellen. Allerdings soll unser letzter und höchster Zweck sein charakteristische Eigenschaften der mythologischen Komödie zu ermitteln und festzustellen. Aber wir werden mit unseren Untersuchungen nicht direkt auf die mythologische Komödie zusteuern, sondern ihr auf einem Umwege nahe zu kommen suchen. Wir wollen zunächst nur die Frage erörtern: Wie haben die Dichter der dorischen und altattischen Komödie die Mythologie behandelt? Zu diesem Zwecke sollen nicht nur die dürftigen Überreste mythologischer Komödien selbst, sondern auch alle andern Komödienstellen, an denen mythologische Dinge besprochen werden, genau geprüft und die Eigentümlichkeit der komischen Darstellung aufgezeigt werden. Es darf die Hoffnung ausgesprochen werden, dass die in der angegebenen Weise geführten Untersuchungen an sich selbst von Geist, Art und Ton der mythologischen Komödie im allgemeinen eine Vorstellung

1) Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorf „die griech. Literatur des Altertums“ in Paul Hinnebergs „Kultur der Gegenwart“, I. Bd., 8. Abt.: „die griech. u. lat. Literatur und Sprache“. Berlin und Leipzig 1907, p. 44.

geben. Denn die komische Auffassung der Sage bleibt offenbar dieselbe, ob sie an einzelnen Stellen z. B. in parodischen Einlagen und gelegentlichen Bemerkungen oder in ganzen Stücken zu Tage tritt.

Gemäss der schon oben angedeuteten Beschränkung unserer Untersuchungen auf die inhaltliche Seite der Mythologie sollen alle diejenigen Stellen unberücksichtigt bleiben, an denen der Kultus, also Opfer, Gebete u. s. w. parodiert werden, desgleichen auch alle die Stellen, an denen die tragische λέξις [1]) spasshaft nachgeahmt oder Verse aus Tragödien direkt herübergenommen werden. Uns soll es im folgenden ausschliesslich auf die sachliche Seite der Parodie ankommen. Beiträge also zu der Frage, wie die Dichter der dorischen und der altattischen Komödie den Mythus für ihre Zwecke benützen insbesondere auf welche Art und Weise sie durch eigene spasshafte Erfindungen den Sagenbestand, wie wir ihn sonst aus der Literatur kennen, verändern und umformen, Beiträge zu dieser Frage sucht die vorliegende Abhandlung zu liefern, welche nach den Leitsätzen meines hochverehrten Lehrers, Herrn Professors Dr. Roemer zu Erlangen, ausgearbeitet ist, der mir auch im einzelnen manchen freundlichen Wink gegeben hat.

Allgemeine Erörterung.

Die folgende den Einzeluntersuchungen vorausgeschickte sachliche und historische Einleitung versucht über einige allgemeine Begriffe zu orientieren, welche für das Verständnis der mythologischen Komik von Wichtigkeit sind, und zugleich für die mythologische Komödie selbst einen breiteren historischen Hintergrund zu schaffen.

Wie die Komödiendichter dem überliefer-

1) Hierüber handelt: Van de Sande Bakhuyzen, de parodia in comoediis Aristophanis, Utrecht 1877.

ten Sagenstoffe gegenüberstanden, darüber soll zuerst gehandelt werden.

Wenn — so müssen wir rein rationell schliessen — die Komiker den Mythus, der, wie er uns bekannt ist, in der Hauptsache einen ernsten, zum Teil tragischen Inhalt aufweist, für ihre Zwecke brauchbar gestalten wollten, so mussten sie eine freiere Stellung zu demselben einnehmen und in der Benützung des von der Sage gegebenen Stoffes ihrer Phantasie weiteren Spielraum gewähren. Durch eine solche freie Behandlung des Mythus traten die Komödiendichter zunächst keineswegs in prinzipiellen Gegensatz zu den übrigen, ernst gerichteten Dichtern. Denn auch der epische und tragische Dichter hatte bei den Griechen volle Freiheit sich das Bild von mythischen Personen und Verhältnissen, wenn er auch an gewisse Hauptlinien der Überlieferung gebunden war, nach eigenem Belieben im einzelnen auszumalen. So ist denn der Mythus bei den Griechen zu allen Zeiten flüssig gewesen. Die mythologischen Werte erfahren durch die Behandlung vonseiten der verschiedenen Dichter eine bald schwächere bald stärkere **Umwertung.** In welcher Weise solche Umwertungen und Umprägungen vorgenommen wurden, wollen wir uns an dem Beispiele des Odysseus veranschaulichen! J. O. Schmidt [1]) hat ausführlich gezeigt, wie der eine oder andere der nachhomerischen Dichter bei der Erzählung der Taten des Odysseus von der Darstellung seiner Vorgänger z. B. des Homer abgewichen ist. Einer Nachricht des Grammatikers Proklus zufolge fand sich schon in den *Κύπρια* die Erzählung, die Homer nicht kennt, dass Odysseus, um dem Kriegsdienst fernezubleiben, sich wahnsinnig stellt, seine Absicht aber von Palamedes durchschaut wird. Es ist möglich, dass der Dichter der *Κύπρια* erst diese

1) Joannes Oswaldus Schmidt, Ulixes Posthomericus, Lipsiae 1885, pag. 7/8.

Geschichte ersonnen hat, wahrscheinlicher aber ist, dass ihm diese Erzählung schon die Sage fertig bot und er sie einfach in sein Gedicht herübernahm, während Homer sie mit Absicht aus seinem Epos ausschloss. Wie Schmidt zeigt, ist es ausser den nachhomerischen Epikern vor allem Pindar gewesen, welcher das Bild des Odysseus in manchen Zügen anders ausgestaltet hat als Homer. So muss bei Pindar die Erzählung von dem Streite des Ajas und Odysseus um die Waffen des Achill zur Veranschaulichung der Tatsache dienen, dass die schlichte Tugend und Tapferkeit (verkörpert in Ajas) nicht selten dem Neid und der Schlauheit (in diesem Falle des Odysseus) unterliegt. Aus dem ganzen Ton der Erzählung bei Pindar geht hervor, dass Odysseus unter die ἄνδρες χείρονες gezählt und beschuldigt wird, dass er durch List und Betrug den Sieg davongetragen habe. Weiterhin hebt Schmidt hervor, dass Pindar die Schicksale des Odysseus auf seinen Irrfahrten mehr berücksichtigt als seine übrigen ruhmvollen Taten. So unterzieht Pindar die Schilderung des Charakters des homerischen Odysseus einer scharfen Kritik und „universam Ulixis laudem ad Homerum revocat, quippe qui fallaci artis suae venustate omnium mortalium mentes ad benevolentiam erga Ulixem traduxerit“ [1]). Während also die sog. kyklischen Dichter ausser den glänzenden Ruhmestaten des Odysseus auch weniger rühmliche Geschichten zu erzählen wussten, sei es, dass sie ihnen schon in der Sage vorlagen oder dass sie selbst solche Geschichten erfanden, und seinen vielen Vorzügen auch einige Fehler beimischten, hat Pindar das Bild des Odysseus, so wie wir es von Homer her kennen, völlig verzeichnet. Bei Pindar ist diese Verkehrung und Verdrehung der Heroensage nicht aus spasshaften, sondern aus ernsten Motiven zu erklären. Sie ist hervorgegangen aus dem Bestreben des

1) J. O. Schmidt a. a. O. S. 40.

Dichters, die reiferen sittlichen und religiösen Vorstellungen seiner Zeit und vor allem seine eigenen Ideale mit den im Volksmunde fortlebenden Bildern der älteren Tradition auszugleichen. Die zahlreichen gewiss auch zu Pindars Zeiten im Volke umlaufenden Odysseusgeschichten standen aber von den bei Homer erzählten fast durchweg rühmlichen Taten des Odysseus weit ab. Bei Pindar wird so der Mythus zu einem Spiegel, in dem wir die Lebensanschauung und den ganzen Charakter des Dichters selbst schauen [1]).

In ähnlich freier Weise haben nun auch später die Komödiendichter die Sage behandelt und die traditionelle Heroengeschichte umgewertet, nur dass der Zweck, den sie damit verfolgen, ein spasshafter ist, nämlich einzig und allein der *γέλως τῶν θεωμένων*. Es sei gestattet gleich hier vorausgreifend einige Fälle solcher **komischer Umwertung** anzuführen, damit wir zunächst im allgemeinen eine Vorstellung davon bekommen, wie die Komiker in der Benützung der Sage zu Werke gingen. Um das Beispiel, dessen wir uns bisher bedient haben, weiter festzuhalten, so können wir aus den Fragmenten der Komiker ersehen, dass die Sage von Odysseus sehr häufig von den Komödiendichtern behandelt worden ist. Wir wollen zunächst beispielsweise nur zwei Stücke der sog. mittleren Komödie herausgreifen, des Anaxandrides *Ὀδυσσεύς* und des Eubulos *Ὀδυσσῆς ἢ Πανόπται*. J. O. Schmidt [2]) spricht meiner Meinung nach mit Recht die Vermutung aus, dass in beiden Komödien der Name „Odysseus" zur Verspottung einer bestimmten Menschenklasse gedient

1) Zu dieser freien Stellung Pindars dem Mythus gegenüber vgl. auch Philol. 62 N. F 16. 1903 S. 182 „Der Dioskurenmythus in Pindars 10. nemeischer Ode". (Ein Beispiel einer Mythenidealisierung.) Von Friedr. Staehlin.

2) J. O. Schmidt. Ulixes comicus, Leipzig 1888 pag. 394.

habe. Als Beweis für diese Annahme führt er an fr. 34 Kock V. 10 f.

ὑφείλει' ἄρνα ποιμένος παίζων, Ἰτρεὺς ἐκλήθη·
ἐὰν δὲ κριόν, Θρίξος· ἂν δὲ κωδάριον, Ἰάσων.

Aus diesen Versen sieht man, dass auch sonst[1]) mit einem bestimmten Fehler behaftete Menschen in mythologischer Verkleidung verspottet wurden. Sehr schön sagt hierüber Otfried Müller[2]): „Mythische Personen haben jenes Allgemeingültige, Normale, von kleinen Zufälligkeiten Unabhängige in ihren Eigenschaften und Charakterzügen, woran sich die inneren Gründe und äusseren Folgen, die Symptome und Kriterien guter und schlechter Gemütszustände am besten aufzeigen lassen.“ Die Benützung des Mythus zu diesem satirischen Zwecke machte natürlich, da sich der Spott der Komödie vor allem gegen lasterhafte Menschen richtet, eine Umzeichnung der mythischen Gestalten vielfach notwendig. Bei Odysseus war es vor allem seine List und Verschlagenheit, die sich zur Durchhechelung mancher Menschen gut eigneten. So wird sich auch am besten der Titel der angeführten Komödie des Eubulos erklären lassen. *Πανόπτης* erklärt Meineke mit „versutus homo atque omnia curiose speculans“. Über die Ausgestaltung der einzelnen Szenen können wir aus den wenigen erhaltenen Versen kaum irgend etwas entnehmen. — Es sei noch kurz auf zwei weitere Stücke der mittleren Komödie hingewiesen, die uns von der Umwertung mythischer Werte durch die Komiker einen Begriff geben, ich meine das Ephippos *Κίρκη* (Kock II p. 255/6) und des Anaxilas *Καλυψώ* (Kock II p. 266). Bezüglich des ersten Stückes macht es J. O. Schmidt[3]) im Anschluss

1) Noch hübscher Krat. fr. 241 K., Aristophon fr. 4 K. II p. 277.

2) Geschichte der griechischen Literatur II² p. 264.

3) Ulixes comicus pag. 396.

an die auf uns gekommenen Fragmente wahrscheinlich, dass Odysseus bei Kirke die Rolle des Parasiten gespielt und sich durch grosse Ess- und Trinklust ausgezeichnet habe. Von des Anaxilas *Καλυψώ* sind nur zwei Verse erhalten, deren einer lautet (fr. 10) *παραγεύσεταί σοι πρῶτον ἡ γραῦς τοῦ πότου.* Dieser Vers stammt, wie Schmidt [1]) mit Recht vermutet, aus einer Rede des Odysseus, der von seinen Abenteuern erzählt. In dieser Erzählung selbst wiederum fallen die angeführten Worte dem Hermes zu, der Odysseus über Kirke [2]) einiges vorhersagt [3]). Besonders ist hier zu beachten, dass Kirke von Anaxilas, wie man aus dem Worte *γραῦς* schliessen muss, als alte Vettel auf die Bühne gebracht wurde zum Gelächter der Zuschauer. So wenig man aus den paar Fragmenten über den Inhalt der beiden zuletzt angeführten mythologischen Komödien im einzelnen erfährt, so darf doch soviel als sicher gelten, dass nach der Darstellung der Komödie Odysseus bei den göttlichen Frauen in den mannigfachsten Genüssen der Liebe und des Gaumens schwelgte und so fern von der Heimat, fern von seiner Gattin ein Leben herrlich und in Freuden führte.

Diese wenigen Beispiele komischer Umwertung der Sage mögen vorläufig genügen! Wenn wir vorhin behauptet und durch den Vergleich mit den kyklischen Dichtern und mit Pindar zu veranschaulichen versucht haben, dass die Komödiendichter nichts unerhört und grundsätzlich Neues wagten, wenn sie nach freiem Belieben die konventionellen Mythenversionen für ihren Bedarf umformten, so zeigen doch gerade die beiden an letzter Stelle genannten Beispiele zugleich deutlich, worin sich die Komiker in Bezug auf ihre Stellung zur Mythologie von den

1) a. a. O. pag. 398.

2) Auch fr. 11 ist nach Schmidts Deutung auf das Kirke-Abenteuer zu beziehen — trotz des Titels *Καλυψώ*.

3) Zu vergleichen wäre $\varkappa$ 277 f. (bes. V. 290 f.)

ernsten Dichtern unterscheiden, darin nämlich, dass sie in der Willkür der Mythenbehandlung viel weiter gehen als die epischen, lyrischen oder tragischen Dichter. Während z. B. die Tragödiendichter die Sage mehr nur in nebensächlichen Dingen wie z. B. in einzelnen Charakterzügen der mythischen Personen und in der psychologischen Motivierung ihrer Handlungen nach ihrem eigenen Geschmacke aus künstlerischen Gründen umgestalteten, an den Hauptdaten des Mythus dagegen, an dem, was sozusagen religiöse Überzeugung war, festhielten[1]), mussten die Komödiendichter die Sage vielfach in ihren wesentlichsten Zügen und in ihren charakteristischen Grundmotiven umändern und sie im ganzen freundlicher, lustiger und spasshafter gestalten.

Wenn wir bisher die Stellung der Komiker zur Mythologie mehr äusserlich und in literarischer Beziehung durch den Vergleich mit andern Dichtern zu charakterisieren versuchten, sollen im folgenden die tiefer liegenden psychologischen und historischen Voraussetzungen besprochen werden, welche die komische Behandlung der Mythologie möglich und begreiflich erscheinen lassen. Denn die Mythologie war für den Griechen kein Stoff, dem er vollkommen objektiv gegenüberstand, sondern der Mythus hatte für ihn ein eminent persönliches Interesse, die Sagengeschichte war für ihn zugleich eine heilige Geschichte und damit Gegenstand des religiösen Glaubens und der frommen Verehrung. Es erhebt sich hier also die Frage, wie es die Komödiendichter vom religiösen

1) Es bestehen hier natürlich auch wieder Unterschiede zwischen den einzelnen Tragödiendichtern — Euripides steht der Sage ganz anders gegenüber als Sophokles. Auf diese Verschiedenheiten der einzelnen Dichterindividualitäten braucht hier nicht eingegangen zu werden.

Standpunkt aus wagen konnten, die Götter- und Heldensage in den Kreis ihrer Dichtungen hereinzuziehen.

Wenn wir bei der Erörterung dieses ebenso interessanten wie schwierigen **religiösen Problems** von Aristophanes ausgehen, dem einzigen griechischen Komödiendichter, von dem uns vollständige Stücke erhalten sind und dessen Persönlichkeit wir relativ noch am besten fassen können, so muss jedem, der seine Komödien in Bezug auf die in ihnen ausgedrückten religiösen Ansichten und Stimmungen durchliest, ein markanter Widerspruch auffallen, der sich durch alle seine Stücke hindurchzieht. Auf der einen Seite bekennt sich Aristophanes als einen warmen Verehrer des alten Götterglaubens und in einer Reihe von Chorliedern hat er ergreifende Töne zum Preise der alten Götter gefunden.[1]) Auf der andern Seite fehlt es nun aber in den Komödien des Aristophanes auch nicht an Partien, an denen wir Götter und göttliche Dinge mit einer gewissen Vertraulichkeit behandelt, ja nicht selten in den Schmutz der Alltäglichkeit und Gemeinheit herabgezogen sehen. Denken wir nur an die Rolle, die Dionysos in den Fröschen oder Hermes im Plutus spielt! Wie lässt sich dieser Widerspruch beseitigen? Wie ist es möglich und erklärlich, dass derselbe Dichter, der an vielen Stellen unzweideutige Beweise seiner frommen Gesinnung gegeben hat, an andern Stellen das Göttliche so despektierlich behandelt, dass diese Behandlung einem modernen Leser geradezu als Gotteslästerung erscheinen muss? Wie verhielt sich das athenische Theaterpublikum solchen Szenen gegenüber? Nahm man denn an solcher Verspottung des Heiligsten keinen Anstoss?

1) Equ. V. 551 f. V. 581—594, Nub. 563 f. V. 595 f. Vgl. die herrlichen vom Geiste echter Frömmigkeit durchwehten Mystenchöre Ran. V. 324 f. V. 448 f., ferner Thesm. V. 312 f. V. 1136 f Nub. V. 1161. (Aristophanes ist nach der Ausgabe von A. Meineke, Leipzig 1860, zitiert.)

Um eine richtige Antwort auf diese Fragen zu finden, müssen wir uns zuerst daran erinnern, was die Komödiendichter mit ihren Stücken wollten. Der zunächstliegende Zweck, das höchste Ziel jedes Dichters war den ersten Preis davonzutragen. Über die Art der Preisverteilung und über den Einfluss des Publikums auf die Entscheidung der Preisrichter geben uns unsre Quellen leider keine sichere und übereinstimmende Auskunft. Doch darf soviel als gewiss betrachtet werden, dass die Zuhörer den Richtern gegenüber irgendwie ihre Stimmung zum Ausdruck brachten und ihr Urteil somit bei der Zuerkennung des Preises mit massgebend war.[1]) Daraus ergab sich für die Dichter die Notwendigkeit bei der Komposition ihrer Stücke dem Volksgeschmacke Rechnung zu tragen und mitunter auch Stimmungen und Ansichten auf der Bühne vortragen zu lassen, die ihrer eigenen Herzensmeinung fremd waren. Auch Aristophanes hat in seinen Dichtungen dem Volksgeschmack viele Zugeständnisse gemacht. Wenn auch gerade er es gewesen ist, der die attische Komödie insofern auf eine höhere Stufe gehoben hat, als er (aller Wahrscheinlichkeit nach mehr als seine Vorgänger[2])) in seinen Komödien auch ernste Kritik an den Verhältnissen Athens übte,[3]) so hat doch auch er populäre Elemente aus

1) Vgl. hierüber Roemer, Über den litterarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums. Abh. d. K. B. Akad. d. Wiss., I. Kl., XXII. Bd., I. Abt., München 1901, p. 85 ff.

2) Am ehesten käme in dieser Beziehung neben Aristophanes noch sein Konkurrent Eupolis und ausserdem Kratin in Betracht, der in mancher Hinsicht anscheinend ein Bahnbrecher gewesen ist.

3) Vgl. v. Christ, Griech. Literaturgeschichte, München 1905⁴, p. 313 und Zelle, die Beurteilung des Aristophanes im 19. Jhd., Programm des franz. Gymnasiums, Berlin 1900, p. 17, ausserdem Th. Kock „Aristophanes als Dichter und Politiker“ Rh. Mus. 39 S. 118 f. (gegen den Schluss!). Diese ernsten Züge in den Komödien des Aristophanes verkennt ganz und gar v. Wilamowitz a. a. O. p. 52.

seinen Komödien keineswegs ausgeschlossen, sondern reichlich Szenen und Züge eingestreut, die, ganz nach dem Geschmacke des gewöhnlichen Volkes gedichtet, lediglich dem Zwecke dienten die Lachmuskeln der Zuhörer recht kräftig zu erregen und ihm den Beifall des Publikums und damit den Preis zu sichern.

Zu diesen **populären Elementen** in den Komödien des Aristophanes sind nun auch alle jene Stellen zu rechnen, an denen das Göttliche in die Sphäre des Komödienspottes hereingezogen oder die Heldensage parodiert wird. Richtig haben diese Travestien auch schon die Philologen von Alexandria beurteilt, die alle derartigen Szenen mit dem Schlagwort „*γελοίου χάριν*“ oder „*γέλωτος χάριν*“ glossieren (z. B. Schol. Pax 201/2, Pax 378; Venetus-Schol. Vesp. 60 etc.).

Wenn wir so die travestierende Behandlung der Götter und Heroen in der aristophanischen Komödie aus dem volkstümlichen Charakter derselben zu erklären suchen, so werden wir damit auf die Anfänge der griechischen Komödie selbst zurückgeführt. Wenn wir auch über die Entstehung der Komödie recht wenig Sicheres wissen [1]), so steht doch das eine fest, dass sie aus dem Volksleben und der Volkssitte herausgewachsen ist. Diesen volkstümlichen Ursprung hat die Komödie auch in der späteren kunstvoll entwickelten literarischen Form niemals verleugnet. Aus dem populären Charakter, den die griechische Komödie stets bewahrt hat, lässt sich auch am besten die Derbheit und Rücksichtslosigkeit des Spottes begreifen, der auch vor dem Ehrwürdigsten und Heiligsten nicht haltmacht. Treffend sagt hierüber Thiele [2]) das Folgende: „Die Komik steigt aus der niederen Sphäre

1) Vgl. Georg Thiele „Die Anfänge der griechischen Komödie“ in den Neuen Jahrbüchern f. d. klass. Altert., Gesch. u. deutsche Lit. 1902 I. Abt. IX. Bd.

2) A. a. O. S. 405/6.

des Volkslebens nach oben, sich immer erneuernd und erweiternd in dem naiv lachenden Gegensatz des gemeinen Menschenverstandes zu der geistigen und materiellen Überlegenheit der führenden Klassen und der leitenden Persönlichkeiten des Volkes und zugleich in dem unvergänglichen Bestreben, das Abnorme, sei es das Stärkere oder Schwächere, sei es das Hässliche oder Erhabene, durch verzerrte Nachahmung zu verspotten. Deshalb ist jeder nachahmenden volkstümlichen Komik gleich von der Wurzel an ein Zug zum Negieren, zur Opposition eigen; stets befindet sie sich im natürlichen Kampfe gegen alles Mächtige, Furcht und Verehrung Heischende, und damit dann auch in der Regel im natürlichen Widerstreit gegen die Religion und beim einzelnen Menschen sogar gegen die eigenen Äusserungen des religiösen Empfindens.“ Es werden diese Sätze niemandem ganz unverständlich sein. Denn es lebt doch wohl in jedem Menschen, wenn auch nur in einer versteckten Falte seines Herzens, ein Stück von diesem Geist, der stets verneint, jeder verspürt einmal die geheime Lust die Dinge, und seien es auch die ernstesten und heiligsten, von ihrer Kehrseite zu besehen und sie ins Komische zu ziehen. Während aber in einem feineren Bewusstsein diese Neigung zu komischer Betrachtung des Erhabenen und Ehrfurchtgebietenden durch ernstere und höhere Vorstellungen niedergehalten wird, tritt dieselbe im Denken des gewöhnlichen Volkes derb hervor und kommt begreiflicherweise besonders bei freudigen Anlässen, bei volkstümlichen Festen ungehemmt zum Ausbruch. Dabei braucht dieser Spott keineswegs aus einer bösartigen Gesinnung hervorgegangen zu sein Aus dem urwüchsigen und derben Volkshumor herausgeboren dient solcher Spott auch keinem andern Zwecke als der Kurzweil und der Belustigung. Darum tut der Spott über das Göttliche der frommen Verehrung desselben keinen Eintrag. Es ist für die naive Denkweise des niederen

Volkes charakteristisch, dass es hier irgend etwas Gegensätzliches nicht empfindet, dass ihm das Unvereinbare dieser beiden Vorstellungsweisen überhaupt nicht zum Bewusstsein kommt.

Lässt sich die vertrauliche Behandlung der Götter und leichter Spott über dieselben als Ausfluss einer urwüchsigen, derb-naiven Frömmigkeit, wie sie einem jugendlichen Volke eigen ist, am Ende noch begreifen, so stehen wir vor einer so unerhörten Profanierung des Göttlichen, wie sie uns in der Komödie, beispielsweise im Frieden, in den Fröschen oder im Plutus entgegentritt, wie vor einem Rätsel. Der Lösung desselben können wir aber doch vielleicht einen Schritt näher kommen, wenn wir uns recht lebhaft hineinversetzen in die Stimmung des athenischen Volkes bei der Aufführung von Komödien. Wir müssen uns stets gegenwärtig halten, dass das Volk, welches diese Komödien anhörte, der ausgelassensten Festfreude hingegeben, zu jeglichem Scherz und Spott aufgelegt war. Dieser Stimmung des Publikums kommt die Komödie in reichstem Masse entgegen. „In einen Rausch des lachenden Optimismus . . . . sucht die Komödie die Festgemeinde zu versetzen.“ [1]) Wir können uns heute von dieser übermütigen Feststimmung noch am ehesten einen Begriff machen, wenn wir an unsere Fastnacht denken. Da freuen wir uns auch einmal auf kurze Zeit alle Verhältnisse verkehrt und die ganze Welt gleichsam auf den Kopf gestellt zu sehen. So müssen wir auch die griechische Komödie gerade auch nach der Seite des religiösen Spottes als ein Abbild des lustigen Faschings zu verstehen suchen. Wie sich an jenen frohen Festtagen die Menschen allerlei Schimpf und Spott ruhig gefallen liessen, so hatte man offenbar den naiven Glauben, es

1) So charakterisiert Voigt die Stimmung des Komödienpublikums (in Roschers mythologischem Lexikon, s. v. „Dionysos“, Sp. 1081).

würden auch die Götter es nicht übel nehmen, wenn man ihrer in launiger Feststimmung mit heiterem Spotte und lustiger Neckerei gedächte.

Trotz aller Erklärungsversuche behält der religiöse Komödienspott bei den Griechen für uns Moderne immer etwas Befremdliches. Für unser Empfinden kann eben die Religion niemals Gegenstand der Komik sein. Anders musste bei der Eigenart seiner religiösen Vorstellungen der antike Mensch, der Grieche urteilen. Von der **Eigenart der griechischen Religion** muss daher noch kurz gesprochen werden. Denn in ihr haben wir die tiefer liegenden Voraussetzungen zu suchen für die Möglichkeit einer so intensiven komischen Behandlung der Mythologie, wie wir sie im Laufe unserer Untersuchungen noch zur Genüge kennen lernen werden.

Mit Recht hat man gesagt, dass man eigentlich nicht von einer griechischen Religion, sondern nur von griechischem Kultus reden solle. Denn eine Religion in unserem Sinne hat das griechische Volk nicht gehabt.[1]) Wenn man von einzelnen hervorragenden Geistern, wie Äschylus oder Sophokles und andern absieht, die sich gerade auch in religiösen Dingen als Lehrer und Propheten ihres Volkes fühlten, von dessen Denkweise sie mit bewusster Absicht sich entfernten, so muss man sagen: dem griechischen Volke in seiner Masse kam es bei seinen

1) Dies hat schon Lactantius erkannt, der Instit. IV, 3 über jüdische resp. griechische Religion sich folgendermassen äussert: deorum cultus non habet sapientiam, quia nihil ibi discitur, quod proficiat ad mores excolendos vitamque formandam, nec habet inquisitionem aliquam veritatis, sed tantummodo ritum colendi, qui ministerio corporis constat (keine Ethik, keine Dogmatik — nur Kultus!). Cf. Kirchhoff, Festrede der Berl. Akad. 1884 p. 27. Vgl. auch die treffende Schilderung dieser Verhältnisse bei Jakob Burckhardt, griechische Kulturgeschichte Band II. (Berlin und Stuttgart 1898).

religiösen Übungen vor allem auf die Äusserlichkeiten des Kultes an,[1]) die auf die Sinne wirkten, auf Symbole, Zeremonien, nicht zuletzt auf die Genüsse des Gaumens, die mit religiösen Festen reichlichst verbunden waren. Aber ein tieferes religiöses Leben wird man beim griechischen Volke vermissen. Deshalb hat auch bei den Griechen der Kultus kaum irgendwie fördernd auf die Sittlichkeit eingewirkt. Das sittliche und religiöse Empfinden entwickelte sich vielmehr selbständig und unabhängig vom Kultus weiter und verfeinerte sich mit der fortschreitenden Bildung von Geschlecht zu Geschlecht. So wenig wurde das sittliche Denken vom Kultus beeinflusst, dass es sogar nicht selten in Gegensatz zu ihm trat. Dass der Kultus nicht Träger sittlicher Ideen sein konnte, zeigt schon ein Blick auf die griechischen Götter, deren eigenartiges Wesen durch ihre Entstehung erklärt wird. Von Hause aus waren sie bekanntlich nichts anderes als göttlich verehrte Naturkräfte, in denen der Mensch vorwiegend die feindlichen Gewalten sah und fürchtete, die sich seinem Streben oft hindernd entgegenstellen und die Werke seiner Hände zerstören. Sobald aber diese ursprüngliche Naturbedeutung der griechischen Götter dem Anthropomorphismus Platz zu machen begann und damit aus den gefürchteten Naturgewalten freundliche, wegen ihrer menschlichen Eigenschaften anheimelnde, persönlich gedachte Wesen wurden, ergab sich die natürliche Konsequenz, dass man jetzt die Götter nicht mehr nur als schreckliche Mächte mit religiöser Scheu verehrte, sondern von ihnen in naiver Schalkhaftigkeit auch manche lustige Dinge zu erzählen wusste. Aus dem alten Angstkult, durch den man die Götter zu beschwichtigen und ihre feindseligen Anschläge abzuwehren suchte, wurde

1) Wie es übrigens mutatis mutandis auch bei andern Völkern und in andern Zeiten im Grunde der Fall ist, wenn man die grosse Masse des Volkes in Betracht zieht.

mehr und mehr ein Freudenkult, bei dem man froh und gerne den Göttern die schuldigen Ehren erwies. Und wie dem menschlichen Leben selbst genug des Komischen anhaftet, so durchzog sich naturgemäss auch das Leben der Götter, das vielfach nur ein Konterfei des menschlichen Lebens war, mit allerlei lustigen und komischen Elementen. Wenn man sich den eben geschilderten, gewaltigen Umschwung in der Auffassung der Götter vergegenwärtigt, so wird man es begreiflich finden, dass man in der Freude des Dichtens und Erfindens manchmal etwas weiter ging, als sich mit der Macht der Götter und mit der Ehrfurcht, die man ihnen schuldete, zu vertragen scheint. Diese ganz nach dem Bilde der Menschen geschaffenen Götter waren nun auch vor allem keine sittlichen Ideale. „Diese Götter begehrten nicht sittlicher zu sein als die Menschen.“ [1]) Und wie die Götter selber nichts weniger als sittlich vollkommen waren, so traten sie auch den Menschen in keiner Weise mit der Forderung eines sittlichen Lebens gegenüber. Es fehlt ihnen eine Eigenschaft, die in den geläuterten Gottesbegriff der neuen christlichen Zeit notwendig mit eingeschlossen ist, die Heiligkeit. [2])

Wir müssen zugeben: im Verhältnis zu solchen Göttern, die auch darin den Menschen gleich waren, dass sie wie diese dem Schicksal als der höchsten Macht untertan waren, im Verhältnis zu solchen Göttern konnte sich nur zu leicht eine gewisse Vertraulichkeit einstellen, die schliesslich auch leichten Spott über dieselben im Gefolge haben konnte, ohne dass dem Glauben an sie dadurch geschadet worden wäre. Denn so wenig man sich in seiner Meinung über die Götter an feste Normen binden wollte, so wenig dachte man (in dieser Frühzeit) daran die Götter selbst zu leugnen. Im Gegenteil! Gerade weil ihr Dasein ein für allemal feststand, war eine scherzende Behandlung

1) Jakob Burkhardt a. a. O., II p. 46.

2) Vgl. Burckhardt a. a. O.

derselben um so unbedenklicher und selbst wenn man gelegentlich mit ihnen ein neckisches und mutwilliges Spiel trieb, lässt sich dies psychologisch am besten verstehen als der Ausfluss der Freude an ihrem sicheren Besitze.

Dass man auch in der späteren Zeit noch so ungehindert an der Göttersage weiterdichten konnte, dafür bietet uns die Erklärung ein anderes für die Entwicklung und Ausgestaltung der griechischen Volksreligion sehr wichtiges Moment, nämlich das Fehlen eines gesonderten Priesterstandes[1]) und das Fehlen heiliger Urkunden. Daher die Freiheit, die jeder einzelne hatte das Göttliche sich so vorzustellen, wie er wollte eine Freiheit, von der, wie wir zum Teil schon sahen, die dichterische Phantasie des geistig so regsamen Griechenvolkes seit den ältesten Zeiten mit suveräner Willkür den eifrigsten Gebrauch gemacht hat. Damit kommen wir zum letzten Teile unserer allgemeinen Erörterung, der einen kurzen historischen Überblick über die Entwicklung der mythologischen Komik bei den Griechen geben soll — soweit unsere Quellen uns einen Einblick in diese Entwicklung verstatten.

Wenn wir fragen, wo uns in der griechischen Literatur zuerst die vis comica dem Mythus gegenüber begegnet, so finden wir **komische Göttergeschichten und Spuren komischer Behandlung des Mythus** schon **zur Zeit des Epos.** Viel grösser als bei Homer[2]) mag die Menge komischer

---

1) Auch bei Homer opfert und betet (Γ 271 f. und Γ 275 f.) nicht ein Priester, sondern Agamemnon selbst für das Heer.

2) Nach Zelle (die Beurteilung des Aristophanes im 19. Jahrhundert, Programm des Franz. Gymnasiums, Berlin 1900, p. 16) kommt auch Couat (Aristophane et l'ancienne comédie Attique) bei der Beurteilung der religiösen Stellung des Aristophanes auf die Götterburleske bei Homer zu sprechen: „Bei allem religiösen Gefühl haben sich die Griechen schon seit den Zeiten Homers die Götter so vermenschlicht, dass der Spott über einzelne

Züge in dem Homer selbst vorliegenden reichen Sagenstoffe gewesen sein. Die Umwandlung der griechischen Religion aus der reinen Naturreligion in den Anthropomorphismus, von der wir vorhin sprachen, fällt nämlich vor die Zeit der epischen Dichtung, deren Abschluss in der Hauptsache die homerischen Epen bilden. In dieser Zeit der epischen Volksdichtung, die in Bezug auf Mythenbildung äusserst fruchtbar gewesen sein muss,[1]) nahmen die furchtbar ernsten Erzählungen von der Weltbildung und den Weltkämpfen der Götter einen anmutigeren und liebenswürdigeren Charakter an und manche der uns heute vorliegenden epischen Erzählungen verraten noch in einzelnen Zügen diesen Ursprung aus der sinnbildlichen Naturdichtung. Einen solchen epischen Nachklang alter kosmogonischer Dichtung dürfen wir in dem reizenden Gesang von dem Beilager des Zeus und der Hera auf dem Idagebirge sehen (Ξ 153—351). Was uns beim Lesen dieser Stelle zunächst anzieht, ist die wunderbare poetische Anmut der Erzählung. Sieht man aber von der poetischen Einkleidung ab und fasst den zugrunde liegenden mythischen Stoff ins Auge, so fallen einige Züge auf, welche noch deutlich an die alte Naturbedeutung dieses Mythus erinnern. Wenn Homer da erzählt, wie die Erde allerlei bunte Blumen und duftende Kräuter zum bräutlichen Lager emporspriessen lässt, wie der goldenen Wolkenhülle, welche die Liebenden umgibt, leuchtende Tautropfen entquellen, so wirkt hier offenbar noch die uralte religiöse Vorstellung

---

Göttergestalten für das Volk in keiner Weise anstössig wirkte, während tiefere Naturen an der anthropomorphischen Ausgestaltung des Olymp Anstoss nahmen. Die Travestien des Dionysos, des Herakles, des Hermes sind uralt und auch der Vater der Götter und Menschen wird nicht immer respektvoll behandelt. Aristophanes hält sich also durchaus im Rahmen der Volksanschauung."

1) Vgl. v. Christ, griech. Literaturgeschichte p. 23.

von der liebenden Vereinigung der beiden grossen Himmelsmächte nach, durch die alle Fruchtbarkeit der Erde bedingt ist — eine symbolische Dichtung, welcher letztlich die Vorstellung von dem befruchtenden Nass des Himmels zugrunde liegt. Aus dem wunderbaren *ἱερὸς γάμος* der Sage (grossartig dargestellt von Euripides im Chrysipp) hat nun der *θεῖος Ὅμηρος* ein trauliches Schäferstündchen auf dem Ida gemacht, das in die zahlreichen furchtbaren Schlachtschilderungen der Ilias eine angenehme Abwechslung bringt. Dieser eine Fall möge genügen als typisches Beispiel für die Metamorphose, welche die Epiker mit den bedeutungsvollen Erzeugnissen der älteren Naturdichtung vornahmen. Es wird uns bei Homer noch von vielen anderen *γάμοι* der Götter (*γάμοι* im weitesten Sinn aufgefasst) berichtet (z. B. λ 238 f.). Besonders verdient erwähnt zu werden die Rede des Zeus an Hera (Ξ 313 f.), wo Zeus seiner himmlischen Gattin seine Liebschaften mit göttlichen und menschlichen Frauen — und es ist ihrer keine geringe Zahl — ganz unbedenklich der Reihe nach aufzählt. Beachtet man — worauf mich Prof. Roemer aufmerksam macht —, wie in diesen *γάμοι* stets die Heldenhaftigkeit der Göttersprösslinge hervorgehoben wird [1]), die als „Wunder der Welt" gepriesen werden, so ist damit der Gedanke, dass der Gott sich etwa seiner Liebschaft zu schämen gehabt hätte, von vorneherein abgewiesen. [2]) Es zeigen diese rühmenden Bemerkungen deutlich, dass auch der Dichter selbst irgend etwas Anstössiges an diesen

1) λ 255 *τὼ κρατερὼ θεράποντε Διὸς μεγάλοιο γενέσθην ἀμφοτέρω·*

Ξ 318, 320, 322, 324. Vgl. auch *T* 101—106.

λ 248/9 *χαῖρε, γύναι, φιλότητι· περιπλομένου δ' ἐνιαυτοῖ τέξεις ἀγλαὰ τέκνα.*

2) Bezeichnend ist nach der Richtung auch λ 261, wo es von Antiope heisst

ἦ δὴ καὶ Διὸς εὖχετ' ἐν ἀγκοίνῃσιν ἰαῦσαι.

Liebeshändeln der Götter nicht gefunden hat — und es war daher unrecht von Aristarch, unrecht von den Neueren ein solches Stück (wie Ξ 317—327) zu entfernen. Dass solche θεῶν γάμοι nicht nur bei Homer vorkommen, sondern auch in der sonstigen epischen Dichtung sehr verbreitet waren, versichert uns das Scholion zu Aristophanes Pax 778: ὅτι σύνηθες ἦν τοῖς παλαιοῖς ᾄδειν θεῶν καὶ ἡρώων γάμους. Wir werden wohl kaum fehlgehn, wenn wir gerade auch im Hinblick auf die grosse Zahl dieser γάμοι annehmen, dass sie alle mit ihrem letzten Ursprunge bis in die Zeiten der reinen Naturreligion zurückreichen, wo sie dann freilich — wie die Sage von der ehelichen Vereinigung des Zeus und der Hera — einen ganz anderen Sinn und andere Bedeutung haben mussten. Diese Vermutung würde, wenn sie richtig ist, die oben aufgestellte Behauptung bestätigen und die Tatsache erklärlich machen, dass diese Liebesabenteuer der Götter in der alten Zeit nicht komisch wirkten, sondern für hochheilig galten und ein Stück des religiösen Glaubens selbst waren.

Freilich soll damit nicht gesagt werden, dass man an diesen Liebesgeschichten der Götter nicht auch seine Freude hatte. Wenn die alten ernsten Göttersagen in der sangesfreudigen Zeit des Epos immer mehr ins Heitere und Lustige gewendet und schliesslich auch mit komischen Zügen untermischt werden, so ist dies eben auch aus dem Zwecke der Unterhaltung und Belustigung der Zuhörer zu verstehen, dem diese Lieder dienten. „Höchstwahrscheinlich hatten die Aöden allen Grund im Leben der Götter dasjenige hervorzuheben, was den Hörern das grösste Vergnügen machte. Die Volksanschauung hatte die Götter ursprünglich geschaffen; jetzt bekam der Volksgeschmack Einfluss auf den Mythus derselben. Ihr Tun durchzieht sich mit menschlicher Leidenschaft und komischen Szenen und Demodokos mit seinem Gesang von Ares und Aphrodite (Odyssee Θ 266) mag gerade das aller-

grösste Entzücken erregt haben". [1]) Dieses in seiner Form ebenso reizende wie in seinem Inhalte anstössige Lied von dem Liebesabenteuer des Ares und der Aphrodite ist die älteste Götterburleske der griechischen Literatur, die wir kennen, und es ist als ein Glück zu betrachten, dass dieses alte Lied, das sicher dem Gedanken nach nicht von Homer stammt, sondern auf einen älteren Dichter zurückgeht, in das homerische Epos aufgenommen und so uns erhalten worden ist. Im ganzen ist die Zahl komischer Göttermythen bei Homer nur gering. [2]) Zu den wenigen hierher gehörenden Beispielen ist auch das heitere Göttergelage am Schlusse des ersten Gesanges der Ilias zu rechnen (*A* 571 f.), bei dem der hinkende Hephäst zum Ergötzen aller Götter die Stelle des Ganymed vertritt. Aber auch in der Götterschlacht (*Φ* 385—513), in der die

---

1) Jakob Burckhardt, griech. Kulturgesch. II p. 96.

2) Nestle („Anfänge einer Götterburleske bei Homer" in den Neuen Jahrb. f. d. kl. Altert., Gesch. u. deutsch. Lit. v. Ilberg, 8. Jahrg., 15. Bd. 1905 S. 161 f.) geht in der Annahme komischer Szenen in den homerischen Gedichten meines Erachtens viel zu weit. Wenn Nestle ferner alle Stellen im Homer, welche solche komische Züge enthalten, einer jüngeren Zeit zuweist und dabei zeitlich soweit herabgeht, dass er ihre Entstehung in direkten zeitlichen und ursächlichen Zusammenhang mit der griechischen Aufklärung und den Anfängen der griechischen Philosophie bringt, so sind die Ergebnisse der Homerkritik, auf die sich Nestle dabei stützt, doch noch viel zu unsicher, als dass man auf sie eine so kühne Hypothese aufbauen dürfte. Gegenüber den Aufstellungen Nestles müssen wir immer noch an der Anschauung festhalten, dass für unser Wissen mehrere Jahrhunderte wie eine breite Kluft die homerische Welt von der späteren historischen Zeit trennen. „Es ist (wie auch Wilamowitz einmal ausführt, nur mit andern Worten) als ob es zwei Zeitalter der griechischen Literatur gäbe, der alten Teilung der griechischen Geschichte entsprechend, ein mythisches und ein historisches . . . ." (Fr. Blass. Die Interpolationen in der Odyssee, Halle, S. 2).

Götter wie Menschen gegen einander kämpfen, finden sich manche spasshafte Züge. Urkomisch ist es, wenn Hera ihre Stieftochter Artemis für ihre Einmischung in den Streit der Götter damit bestraft, dass sie ihr das eigene Schiesszeug um die Ohren schlägt (V. 491), sodass Artemis weinend davoneilt. Und köstlich ist die Situation, wenn dann Artemis in ihrem Schmerze sich zitternd auf den Knien ihres Vaters Zeus niederlässt (V. 506) ihm ihr Leid zu klagen. Komische Züge trägt auch die Φ 450 f. erzählte Geschichte. Wie stark anthropomorphistisch ist hier alles ausgedacht! Apollo und Poseidon dienen ein volles Jahr als Lohnarbeiter dem trojanischen Könige Laomedon. Nach Ablauf ihrer Dienstzeit werden sie von ihm um den ausbedungenen Lohn betrogen und mit schrecklichen Drohungen entlassen: Hände und Füsse wollte er den beiden Göttern binden und ihnen die Ohren mit dem Schwerte abhauen (V. 455)

Gehn wir von den Göttern zu den Heroen über! σ 187 f. wird erzählt, wie Penelope den Freiern durch die Aussicht auf Heirat herrliche Geschenke entlockt. Und da heisst es nun (σ 281—283) von Odysseus, der Zeuge dieser List Penelopes ist,

γήθησεν δὲ πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς,
οὕνεκα τῶν μὲν δῶρα παρέλκετο. θέλγε δὲ θυμὸν
μειλιχίοις ἐπέεσσι, νόος δέ οἱ ἄλλα μενοίνα.

Hier ein Zug im Charakter des Odysseus und der Penelope, der nicht recht passen will zu dem Bilde, das wir sonst aus Homer von beiden Personen gewinnen! Prof. Roemer vermutet, dass diese Geschichte vielleicht schon einmal in einem komischen Stücklein besungen war. Er weist dabei auf die vielen komischen Züge hin, welche die Sage gerade in diesem Punkte aufweist. Man stelle sich vor: die alternde [1]) Penelope, um sie die grosse Schar jugendlicher

1) Homer hilft sich über diese Schwierigkeit mit einem Wun-

Freier, die sie nicht los wird und denen sie mit weibischer Schlauheit Geschenke zu entlocken weiss! Später ist dann — nach Roemers Vermutung — diese Geschichte (freilich in ganz anderem Sinne) in das corpus Odysseae eingedrungen, wo sie uns noch heute als ein fremdartiger Bestandteil anmutet. — Nur kurz sei an den δ 271 von Menelaus erzählten Spass erinnert (Vgl. über diese Stelle Roemer, Rhein. Mus. N. F. 61. Bd. S. 342 ff.).

Aber auch abgesehen von solchen Spuren komischer Mythenbehandlung bei Homer müssen wir sagen, wenn wir den der homerischen Dichtung zugrunde liegenden Sagenstoff objektiv betrachten: Wie viele Züge finden sich da, welche zu einer komisch-parodischen Behandlung geradezu herausfordern! Denken wir beispielsweise an Odysseus' Aufenthalt bei Kalypso und Kirke![1]) Oder erinnern wir uns an das Sirenenabenteuer! Da sind es die Gefährten des Odysseus, welche an dem Gedanken der Heimfahrt festhalten, während der Held selbst gerne geneigt wäre dem Lockruf der Sirenen zu folgen (μ 192/3)

αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
ἤθελ' ἀκουέμεναι, λῦσαι τ' ἐκέλευον ἑταίρους
ὀφρύσι νευστάζων.

Bei Homer wird dieser sehr zu Ungunsten des Odysseus

---

der hinweg: Athene verleiht der Penelope Jugendschönheit (σ 191 f.).

1) Wenn Odysseus mit Kirke das Lager teilt, so weiss Homer das in ebenso naiver wie poetisch wunderbar schöner Weise zu entschuldigen: bei ihm handelt Odysseus im Auftrag und auf die ausdrückliche Weisung des Hermes (Vgl. κ 346/7 mit κ 297!). Anders liegt die Sache schon bei den späteren epischen Dichtern. Da ist Odysseus nicht mehr der ideale Tugendheld, als der er bei Homer erscheint. So wird z. B. bei Eugammon in seiner Telegonie (Telegonos ist Odysseus' Sohn von der Kirke!) das Verhältnis des grossen Dulders zu der göttlichen Zauberin schon viel natürlicher aufgefasst.

sprechende Sachverhalt durch die kunstvolle poetische Einkleidung geschickt verdeckt, sodass in dem Hörer nicht leicht Zweifel an der Tugendhaftigkeit des Odysseus entstehen können. Wenn die Komiker an solchen Punkten der homerischen Erzählung einsetzten, da hatten sie doch gewiss leichte Arbeit.

So berechtigen uns denn alle bisher angestellten Beobachtungen zu der Annahme, dass bei dem populären Ursprunge der griechischen Mythologie die heiteren und komischen Elemente in derselben ebenso alt wenn nicht älter sind als die ernsten,[1] nur dass uns heute in der Literatur sich die Mythologie vorherrschend von ihrer ernsten Seite zeigt und man den geringen Spuren der mythologia comica nicht eifrig genug nachgeht. Sicherlich hat der stets lebendige griechische Volksgeist zu allen Zeiten der Mythologie gegenüber sein Recht behauptet und es haben gewiss — wenn auch leider für uns so schwer nachweisbar — populäre Versionen des Mythus in den verschiedensten Schattierungen im Volke fern von dem engen Kreise der Literatur in üppiger Fülle sich von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt,[2] bis sie dann durch die Komödie auch in die Literatur in grösserer Menge eingeführt wurden.

---

1) Thiele a. a. O. S. 405: „Mit einem gewissen Recht wird als Literaturgattung die Komödie neben der Tragödie geringwertig behandelt (Cf. auch Aristoteles Poetik 1449 a 30 ff.). Aber man vergisst dabei, dass jene eigentlich die ältere Gattung ist, dass in der dramatischen Produktion aller Völker nicht das Tragische sondern das Komische das treibende und zeugende Element ist. . .

2) Die Vasenmalerei gibt auch uns heute noch davon eine Vorstellung. Denn sicher geben die bildenden Künstler die Sage meist nicht in irgend einer literarischen Formulierung, sondern nach der populären Sagenanschauung wieder. Vgl. Preller-Robert, griech. Mythologie I⁴ S. 19.

Nun ist es aber von der grössten Wichtigkeit — und es kann dies am besten gleich hier besprochen werden — dass auf dem Gebiete des Epos eine vollständige Parodie aus dem griechischen Altertume selber bis auf unsere Tage gekommen ist, ich meine die fälschlich dem Homer zugeschriebene Batrachomyomachie, die vielmehr wahrscheinlich in die Zeit Alexanders gehört.[1]) Dieses Gedicht ist eine Parodie der Ilias in etwa 300 Hexametern. Anstelle der homerischen Helden führen hier Mäuse und Frösche einen erbitterten Kampf gegen einander.[2]) Die komische Wirkung wird hauptsächlich erzielt durch den Gegensatz zwischen der hochtönenden epischen Diktion, die bis ins einzelne genau nachgeahmt wird, und dem lächerlichen Inhalte. Wie in der Ilias, nehmen auch in diesem komischen Heldengedichte die Götter am Kampfe teil (V. 167 f. V. 261 f.). Aber während die homerischen Götter sich dabei von idealer Begeisterung für die Sache leiten lassen, sind es in der Parodie kleinliche und gewöhnliche persönliche Motive, die für diese in das milieu des bürgerlichen Lebens hereingezogenen Götter massgebend sind. Athene ist ganz gedacht wie eine Hausfrau, die unter der Mäuseplage arg zu leiden hat (V. 177 f.). Sie arbeitet um Lohn für einen Schneider, der ihr den Stoff für einen πέπλος leihweise zur Bearbeitung überlässt. Jetzt, da ihr die Mäuse den πέπλος zernagt haben, fordert er den Betrag mit Zinsen von ihr ein, sie aber, die Göttin, ist zahlungsunfähig (V 185)! So hat Athene genügend Grund den Mäusen ihre Hilfe zu versagen, aber auch den Fröschen mag sie nicht beistehen, da sie erst kürzlich durch ihr Gequake in ihrem Schlafe gestört, ruhelos, von heftigem Kopfweh gequält,

1) Vgl. v. Christ, Griech. Literaturgesch., p. 79/80.

2) Besonders sind bei der Bewaffnung dieser „Helden" sehr hübsche komische Ersatzstücke gewählt (V. 122 f.).

die Nacht zubringen musste (V. 188 f.). Und so gibt denn die Kriegsgöttin schliesslich den Rat, es sollten die Götter lieber alle dem gefahrvollen Kampfe fern bleiben [1]). Athene ist hier die richtige populäre Komödiengöttin: ganz so ist die Art, wie die Komiker das Götterwesen auf das Niveau des Alltäglichen und Gewöhnlichen herabdrücken Beachtenswert ist auch, dass diese Parodie keineswegs dem Gange der Handlung der Ilias genau folgt. Man kann in der Entführung eines Mäuschens den Raub der Helena, und in einem der Mäusehelden (V. 256) den Achill wiederfinden, aber sonst geht die Parodie inhaltlich kaum irgendwo ins einzelne, sondern es werden nur ganz allgemein homerische Kämpfe parodiert. Wie die ganze Dichtung ein komisches Gegenstück zu den mythischen Kämpfen der Ilias darstellt, so finden sich auch im einzelnen wirkungsvolle Vergleiche von Personen und Vorgängen des komischen Epos mit solchen aus dem Mythus: so wird das auf dem Rücken des Frosches über den Teich getragene Mäuschen in Parallele gesetzt zu der von dem stiergestaltigen Zeus entführten Europa (V. 77/8) und V. 170 wird das Heer der Mäuse und Frösche in höchst spasshafter Weise mit den Kentauren und Giganten verglichen. Bei der Beurteilung des Ganzen wird wohl niemand im Ernste von einer profanierenden Absicht des Dichters Homer oder dem Mythus gegenüber reden wollen, sondern das kleine Gedicht gerne hinnehmen als das, was es ist und sein will, ein harmloses komisches Gegenstück zu dem gewaltigen homerischen Epos. Für Wesen und Art der mythologischen Komödie lernen wir aus dieser

1) Es kann auffallen, dass auch die Stadtgöttin von Athen Gegenstand der Parodie wird Aber wenn man bedenkt, dass die athenischen Komiker selbst die göttliche Beschützerin ihrer Stadt nicht mit ihren Witzen verschont haben (Hermipp schrieb *Ἀθηνᾶς γοναί* Cf. unten S. 64), so wird uns dies bei einem späteren nichtathenischen Epiker nicht mehr wundern.

Batrachomyomachie nichts charakteristisch Neues kennen, es werden nur einige Vermutungen, auf die wir auch sonst geführt werden, durch sie bestätigt.

Es ist ein Beweis für den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der griechischen Mythologie, dass ihr nicht nur Epiker und Tragiker Stoffe zu grandiosen Gestaltungen entnahmen, sondern dass auch die Komiker in ihr eine unerschöpfliche Fundgrube von Anregungen zu stets neuen Dichtungen suchten und fanden. Die Möglichkeit einer komischen Behandlung liegt vor allem in dem volkstümlichen Gepräge, das die griechische Mythologie von Anfang an zeigt. Dieser volkstümliche Charakter offenbart sich vor allem auch in der Anschaulichkeit und Plastik mancher Sagen, es sei nur an die Strafe der Danaiden, des Tantalus und des Sisyphus erinnert. Wer die konkrete Denkweise des Volkes kennt, der merkt deutlich, wie urpopulär diese Büsserstrafen der Unterwelt erdacht sind.

Damit sind wir am Ende unserer allgemeinen Erörterungen angelangt, die durch nichts besser abgeschlossen werden können als durch die klassischen Sätze, mit denen Otfried Müller in seiner Geschichte der griechischen Literatur[1]) die mythologische Komödie im Zusammenhang charakterisiert hat:

„Wäre uns die dorische Komödie und was sich davon in der altattischen und besonders in der mittleren Komödie anschliesst, erhalten, so würden wir an anschaulichen Darstellungen deutlich sehen können, was wir jetzt nur aus Titeln und kurzen Fragmenten erraten, dass die Mythologie in dieser Behandlung für die Komik ebenso ergiebig war, wie für die ideale Welt des tragischen Dramas. Natürlich musste für die komische Behandlung das

1) II² pag. 264.

ganze Götter- und Heroenwesen in eine niedere Sphäre gezogen werden, die anthropomorphisierende Behandlung der Götter musste gleichsam den letzten Schritt tun und das Leben derselben ganz nach der Weise der bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse des gemeinen Mannes auffassen und die gemeinsten Neigungen und Triebe an ihnen hervorheben. So war die unersättliche Esslust des Herakles ein Gegenstand, in dessen Schilderung Epicharm Bedeutendes leistete (in seinem Busiris); in einem andern Stücke (in der Hochzeit der Hebe) wurde ein Hochzeitsmahl unter den Göttern als das Höchste des ausgesuchtesten Luxus geschildert; ein drittes, Hephästos oder die Zechbrüder (*Ἥφαιστος ἢ Κωμασταί*), stellte den Streit des Feuergottes mit seiner Mutter Hera gewiss ganz als einen Familienzwist vor, der auf die lustigste Weise dadurch beendet wurde, dass Dionysos den aufgebrachten Sohn, der in seinem Zorne den Olymp verlassen, zu einem grossen Zechgelage lud und, nachdem er ihn gehörig trunken gemacht, in einem rauschenden Triumphzuge nach dem Olymp zurückführte. Am anschaulichsten möchte sich immer noch der ganze Ton dieser mythologischen Komik aus den dahin einschlagenden Szenen in Aristophanes' Stücken erkennen lassen; der Prometheus, der als der Unzufriedene und Intrigant im Olymp die Mittel angibt den Göttern die Herrschaft zu nehmen und dann die Gesandtschaft der drei Götter, wobei Herakles über dem Bratenduft das Interesse der Götter vergisst und die Stimme des schlechtesten unter den Dreien die Majorität bildet, zeigen sehr deutlich, wie aus der Götterwelt sehr treffende Bilder für echt menschliche Situationen und Verhältnisse entnommen werden konnten. Auf jeden Fall sieht man daraus auch, wie die komische Behandlung der Mythologie sich von der im Satyrdrama herrschenden unterschied. Hier werden die Götter und Heroen in eine Klasse von Wesen hineingezogen, in denen ein sinnlich rohes Naturleben

waltet; dort treten sie dagegen in ein soziales Leben, das mit allen den Mängeln und Krankheiten behaftet ist, wie eben das menschliche Dasein in der Geselligkeit.“

Erstes Kapitel.

Die Mythologie in der dorischen Komödie.

Es ist eine im höchsten Grade auffallende Tatsache, dass die Dorier, die sich, wie bekannt, vor den übrigen griechischen Stämmen durch zurückhaltenden Ernst und strenge Einfachheit auszeichneten, kein Epos und, was uns noch mehr wundernimmt, keine Tragödie [1]) aufzuweisen haben, die doch ihrem kraftvollen und ernsten Wesen recht eigentlich entsprochen hätte. Die einzige originale Literaturgattung, die aus rein dorischer Wurzel entsprungen ist, ist vielmehr merkwürdigerweise die Komödie (cf. die Deikelisten in Sparta) [2]) Man kann diese seltsame Erscheinung zunächst nur konstatieren, eine ausreichende Erklärung derselben wird sich so leicht nicht finden lassen. Man könnte höchstens an ein völkergeschichtlich wichtiges Moment erinnern. Die Dorier sind von allen Griechen am längsten mit den italischen Stämmen in Verbindung geblieben [3]) und haben daher wohl auch eine grössere innere Verwandtschaft mit den Italern

1) Den Äschylus haben sie sich von auswärts, von Attika her, bezogen, vgl. v. Christ, griech Literaturgeschichte S. 217⁴.

2) v. Christ S. 289; v. Wilamowitz S. 43.

3) Helmolt, Weltgeschichte, Leipzig und Wien 1900, Bd. 4 S. 264. — Nebenbei sei erwähnt, dass bei Helmolt (Bd. 4 S. 19) den Dorern auch insofern eine Ausnahmestellung unter den Griechen zugewiesen wird, als sie „ihren Hauptstolz nicht so sehr in die Sittlichkeit als vielmehr in eine etwas theatralisch anmutende Betonung der Körperkraft setzten“

bewahrt. Nun tritt aber bekanntlich im Charakter der italischen Volksstämme wie schon im Altertum (versus fescennini) so das ganze Mittelalter hindurch ein Zug zu mimischer Darstellung und zum Spott kräftig hervor. Bedenkt man ferner, dass die Dorer auch in der historischen griechischen Zeit zum Teil auf italischem Boden sassen (in Unteritalien und Sizilien) und dass gerade in Sizilien das komische Spiel zuerst literarisch geworden ist, so darf man vielleicht aus der nahen Verwandtschaft und der ständigen Fühlung mit dem italischen Volksgeist es erklären, dass bei den Griechen gerade die Dorier es gewesen sind, von denen die griechische Komödie ausgegangen ist.

Der bedeutendste Dichter der dorischen Komödie und zugleich der Archeget der griechischen Komödie überhaupt ist Epicharm aus Kos, der ungefähr ein Menschenalter vor Aristophanes hauptsächlich in Syrakus wirkte. Dass auch er schon Stoffe aus der Mythologie häufig behandelte, ersehen wir heute noch aus den erhaltenen Titeln, deren Gesamtzahl sich nach Kaibel[1]) auf 38 beläuft. Von diesen 38 Titeln enthält die Hälfte (19) mythologische Namen, ohne dass wir mit Sicherheit sagen könnten, ob diese 19 Stücke nun wirklich auch alle mythologische Komödien gewesen sind. Rücksichten auf die politischen Machthaber, die Tyrannen Gelon und Hieron von Syrakus, haben Epicharm natürlicherweise die Behandlung politischer Stoffe verboten und so wandte er sich im allgemeinen der Schilderung des wirklichen Lebens und der Verspottung einzelner Menschenklassen zu.[2]) Zu dieser durch die politischen Verhältnisse der Stadt Syrakus bedingten Eigenart

1) Kaibel, Comicorum Graecorum fragmenta, vol. I fasc. prior. Berlin 1899 Weidmann. Nach diesem Werke sind auch die Fragmente zitiert.

2) Vgl. Otfried Müller, Geschichte der griechischen Literatur II² S. 259 ff.

der Epicharmischen Komödie, in welcher die Politik zurücktritt oder völlig fehlt und das allgemeine Menschliche vorherrscht, passt auch gut die Hereinziehung der Mythologie. Denn aus ihr liessen sich bei ihrem allgemein menschlichen Gehalt wirksame Parallelen und treffende Vergleiche für menschliche Zustände entnehmen. Andrerseits gab die Verwendung des Mythus zu diesem satirischen Zwecke hinreichend Veranlassung die mythologischen Erzählungen in das Gewand des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens zu kleiden. Dass dies geschehen ist, bestätigt uns der Inhalt der überlieferten Fragmente im allgemeinen, in denen die Aufzählung vieler leckerer Speisen einen Hauptgegenstand bildet. Die mensae Siculae aber sind im Altertum sprichwörtlich gewesen. [1]) Doch ist die satirische Absicht des Dichters gewiss nur nebenhergegangen, Hauptzweck wird in diesen mythologischen Komödien die Parodie selbst gewesen sein. Denn allein schon die Übertragung der mythischen Geschichten aus dem traditionellen heroischen Kolorit in den Kreis und den Zuschnitt des Privatlebens muss eine sehr komische Wirkung gehabt und dem Witz und der Laune unerschöpflichen Stoff geboten haben.

Eine Nachricht aus dem Altertum [2]) besagt, dass Epicharm die bombastische Ausdrucksweise des Äschylus verspottet habe. Aber sicherlich wurden Tragödien des Äschylus in Syrakus nur gelegentlich aufgeführt. Sie waren dort wohl kaum so bekannt, dass eine durchgehende Parodie derselben beim Publikum Erfolg gehabt hätte. Man darf daher aus jener Nachricht trotz des Zusammentreffens mehrerer Titel bei Äschylus und Epicharm (z. B. Prometheus, Philoktet) nicht den Schluss ziehen, dass

1) Horaz carm. III, 1 V. 18.

2) Schol. Aesch. Eum. 616 *τιμαλφοίμενον · συνεχὲς τὸ ὄνομα παρ' Αἰσχύλῳ · διὸ σκώπτει αὐτὸν Ἐπίχαρμος.* (Kaibel fr. 214).

Epicharm Stücke des grossen Tragikers zum Gegenstand seiner travestierenden Behandlung gemacht habe. Epicharm hat höchstwahrscheinlich die Mythologie nicht in irgend einer ihm vorliegenden literarischen Form parodiert, sondern direkt in die Welt der Sage gegriffen.

In der folgenden Übersicht sollen die Stücke Epicharms, welche vermutlich mythologische Komödien waren, in drei sachlich geschiedene Gruppen geteilt werden.

§ 1. Parodien der Göttersage.

1) *Βάκχαι*; aus den zwei kurzen Fragmenten ist nichts zu ersehen.

2) *Διόννσοι*; von diesem Stück ist nur ein kurzes Fragment erhalten, in welchem von einem Linsengericht die Rede ist.

3) *Ἥβης γάμος . Μοῦσαι*; Kaibel folgend nehme ich die Fragmente dieser zwei Stücke, deren eines die Überarbeitung des andern war, gleich zusammen.

Für die Ermittelung des Inhaltes oder Ganges dieser Komödie geben uns die Fragmente keine deutlichen Fingerzeige. Man kann sich denken, dass ein Konflikt in der anfänglichen Weigerung der erzürnten Hera, den Herakles in den Olymp aufzunehmen, gefunden wurde, während die Peripetie in der Umstimmung der Göttin bestand und der Ausgang des Stückes einen fröhlichen Hochzeitsschmaus zu Ehren der Neuvermählten (Herakles und Hebe [1]) brachte. [2]) Auf dieses Hochzeitsmahl, das jedenfalls nicht auf der Bühne selbst stattfand, sondern über das ein Augenzeuge, vielleicht Hermes, einem Unbeteiligten berichtet hat, bezieht sich der grösste Teil der erhaltenen Fragmente, in denen nicht weniger als 200 der

1) Vgl. Preller-Robert, griech. Mythologie I⁴ S. 498/9.

2) So Welcker, Kleine Schriften I S. 289. Diese Abhandlung Welckers über Epicharm wurde auch bei den folgenden Ausführungen benützt.

delikatesten Speisen genannt werden. Wie sonst bei den Hochzeiten von Göttern oder Heroen die Musen das Hochzeitslied singen, so erscheint auch in dieser Hochzeit des Herakles ein Musenchor auf der Bühne; aber an die Stelle der ehrwürdigen hehren Gestalten der pierischen Sängerinnen sind bei Epicharm echte Komödiengöttinnen getreten. Das für uns so wichtige fr 41 lautet:

Ἔ. δ' ἐν τῶι τῆς Ἥβας Γάμωι ἑπτὰ λέγει (Μούσας), Θυγατέρας Πιέρου καὶ Πιμπληίδος νύμφης, Νειλοῦν, Τριτώνην, Ἀσωποῦν, Ἑπταπόρην, Ἀχελωίδα, Τιτόπλουν καὶ Ῥοδίαν.

Die Namen dieser Musen, die mit Recht in Roschers mythologischem Lexikon nicht einmal erwähnt sind, haben keinerlei Existenzrecht in der Mythologie, sondern sie sind eigens in dieser Parodie mit Rücksicht auf die grosse Essgier des Bräutigams Herakles komisch erdichtet. Sie sind als Flussnymphen gedacht, deren Namen von fischreichen Flüssen (vielleicht auch Seen) abgeleitet sind und darauf hindeuten sollen, dass aus aller Herrn Länder Fische zum Göttermahle zusammengebracht worden sind. Die gleichfalls erdichteten Eltern dieser Musen, [1]) *Πίερος* und *Πιμπληίς*, Vater „Feist“ und Mutter „Dicke“, sind ihrer Töchter würdig. [1]) Diese Namen der Eltern erlauben nun aber auch einen Rückschluss auf die äussere Ausstattung dieser komischen Musen. Was mag da alles geleistet worden sein! Welckers Vermutung hat grosse Wahrscheinlichkeit, dass dieselben einfach in der Rolle von gewöhnlichen Fischweibern auf die Bühne traten. Sehr gut ist die weitere Folgerung, dass sie bei dieser Hochzeit nicht das Brautlied sangen, sondern ihre kostbaren Fische anpriesen, was zu dem Hercules vorax besser passt als „ätherische“ Hochzeitsgesänge. — Von den übrigen Frag-

1) Sonst sind Zeus und Mnemosyne die Eltern der Musen, vgl. Preller-Robert I⁴ p. 484.

menten dieses Stückes verdienen unsere Beachtung noch fr. 54, in welchem (wahrscheinlich von den Musen) erzählt wird, dass Poseidon, der Gott des Meeres, selbst sich beim Fischfang beteiligt habe, wie ja sein Dreizack ursprünglich nichts weiter als die Harpune der Fischer bedeutet, und ausserdem noch fr. 71, in welchem in witziger Weise eine Episode aus dem ehelichen Kleinkrieg des Zeus und der Hera geschildert wird. Beide Fragmente zeigen, wie intensiv in dem Stücke das Leben der Götter vermenschlicht wurde. — Nach fr. 75 spielte Athene die Flöte zu dem Waffentanze der Dioskuren, den diese zur Belustigung der Hochzeitsgäste getanzt zu haben scheinen, wie ja auch bei den Symposien Tänze zu den regelmässigen Unterhaltungen gehört haben.

4) *Κωμασταὶ ἢ Ἥφαιστος.*

Der Inhalt im allgemeinen lässt sich mit ziemlich grosser Wahrscheinlichkeit dahin bestimmen, dass in dem Stücke behandelt wurde: die Fesselung der Hera durch Hephäst auf dem von ihm gefertigten zauberischen Thronsessel, die Entfernung des Hephäst aus dem Olymp und seine Zurückführung durch Dionysos und seine Satyrn und Thyiaden im Komos, woraus der zweite Titel „Komasten" zu erklären ist. Von der Ausgestaltung der einzelnen Szenen geben uns die zahlreichen Vasenbilder (besonders attische rotfigurige) einen Begriff, die vornehmlich die Rückkehr des von Dionysos trunken gemachten Hephäst schildern (so die François Vase[1]). Sehr glücklich ist die Vermutung, die bei Welcker, kleine Schriften I p. 293 zu lesen ist, die sich aber allerdings nicht direkt beweisen lässt, wonach eine komische Verdrehung des Mythus darin gelegen sein soll, dass Hephäst, der nach der ernsten[2])

1) Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei Tafel 11/12.

2) Dass der Mythus vom Sturze des Hephäst einen ernsten Ursprung hat, ist bei Roscher s. v. Hephäst Sp. 2050 zu lesen.

Sage zur Strafe aus dem Olymp gestossen wird (Ilias *A* 590, 594 mit *O* 18 f. und *Σ* 395 f.), sich rasch auf der Erde heimisch fühlt und nach seiner himmlischen Heimat sich gar nicht mehr zurücksehnt.[1]) Dass Hephäst gegen seinen Willen in den Olymp zurückgeführt wird, kann man aus der Haltung desselben auf einigen Vasenbildern schliessen.[2]) Die Götter aber vermissen ihren scurra[3]) und suchen zuerst mit Gewalt (durch Ares), dann auf gütlichem Wege durch Dionysos den Widerstrebenden wieder in ihren Kreis zurückzubringen. Mit welchem Rechte freilich diese auf den Vasenbildern sich findenden Versionen des Mythus für die Komödie des Epicharm in Anspruch genommen werden dürfen, muss als sehr unsicher bezeichnet werden.

5) *Πύῤῥα καὶ Προμαθεύς* sive *Λευκαλίων* vel *Λευκαρίων*.

Zu den verschiedenen Titeln vergleiche die Vorbemerkungen Kaibels! — Wenn die Lesart *Λευκαρίων* handschriftlich gerechtfertigt werden kann, so gewährt uns diese Umformung des Namens *Λευκαλίων* wieder einen interessanten Einblick in die Werkstätte des Komödiendichters. Der Pyrrha (*Πύῤῥα*), die nach der Auffassung des Komikers ihren Namen von ihrem feuerroten Haar hat, wird in scherzhafter Weise ein Weisskopf, ein *Λευκαρίων*, als Gatte an die Seite gegeben. Die äussere Kostümierung wird dann das Ihre getan haben diesen komi-

---

Wäre diese Ansicht richtig — alle diese Aufstellungen über die ältesten Formen griechischer Mythen bleiben höchst unsicher — so müsste man in der homerischen Sage schon eine treuherzig-komische Auffassung des Mythus sehen.

1) Ähnlich wie auch Hermes (Plut. 1147 f. Aristoph.) auf das Leben im Olymp verzichtet.

2) Vgl. Welcker, kl. Schriften I p. 294.

3) Zur Belustigung der Götter muss Hephästs Auftreten gelegentlich auch schon bei Homer dienen, *A* 584 f.

schen Einfall zu recht grotesker und augenfälliger Wirkung zu bringen. Hier wie auch sonst oft ist es eine spasshafte etymologische Deutung, welche den Weg zeigt zu einer lustigen Verdrehung des Mythus. Ob und was für weitere komische Umformungen dieser etymologische Scherz im Gefolge gehabt hat, zeigen uns leider die wenigen Fragmente dieser Komödie nicht, auch nicht fr. 117:

Πύρραν γα μῶται (= *ζητεῖ*) *Λευκαρίων.*

Dass überhaupt bei populären Sagenversionen die Volksetymologie eine grosse Rolle spielt ja vielleicht manchmal sogar den Anlass zu populären Mythenbildungen abgegeben hat, für diese Annahme bietet das als fr. 122 von Kaibel angeführte Schol. zu Pind. Ol. IX 68 eine Stütze: *καὶ ὁ μὲν Ἐπίχαρμος ἀπὸ τῶν λάων, τῶν λίθων, λαοὺς τοὺς ὄχλους φησὶν ὠνομάσθαι.*

Hier sei gleich noch fr. 149 angeführt (aus einem unbekannten Stücke), wo mit dem Worte „*Οἰδίπους*“ gewitzelt wird, was für die Stellung des Komikers zu dieser an tragischem Gehalt so reichen Ödipussage sehr bezeichnend ist.

§ 2. Parodien homerischer Stoffe.

Dass die Komiker gerade homerische Stoffe in ihren Stücken mit Vorliebe verwerteten, zeigt uns die grosse Zahl der dahin einschlagenden Titel. Erklärt wird diese Tatsache ebenso aus dem Umstand, dass manche mythische Erzählungen schon bei Homer (und noch mehr bei den kyklischen Dichtern) ein komisches Gepräge an sich tragen, wie andrerseits daraus, dass der bei Homer besonders in der Odyssee erzählte Sagenstoff seinem Inhalte nach dem Leben der griechischen See- und Handelsstädte sehr nahe stand und daher leicht mit den Verhältnissen in diesen Städten in Beziehung gesetzt werden konnte, wodurch der Stoff zugleich ein aktuelles Interesse erhielt.

1) *Κύκλωψ*; aus den paar Fragmenten lässt sich für unser Thema nichts entnehmen.

2) *Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος*; diese Komödie behandelte offenbar das von Homer *δ* 242 f. erzählte kühne Wagnis, wie Odysseus als Bettler verkleidet in Troja sich einschlich. Das erst in neuerer Zeit auf einer Papyrusrolle in Ägypten gefundene und von Theodor Gomperz mit grosser Wahrscheinlichkeit in die Reste dieser Epicharmischen Komödie eingereihte Fragment (Kaibel fr. 99) zeigt uns (leider nicht allzu deutliche) Spuren einer komischen Verkehrung der homerischen Erzählung. Während nämlich Odysseus bei Homer sein Unternehmen glücklich zu Ende führt, indem er viele Trojaner tötet und gute Kundschaft mit nach Hause bringt (*δ* 258), ist er nach diesem hochinteressanten Fragmente von den Achäern als Spion nach Troja geschickt worden, hat aber nicht den Mut zur Ausführung dieses Auftrages besessen und studiert nun — so lässt sich das Fragment am besten deuten — allein auf der Bühne sitzend, die Rede ein, die er vor den Achäern zu seiner Rechtfertigung zu halten gedenkt. Man darf vermuten, dass Odysseus in dem Stücke als gewandter Redner geschildert wurde, der durch seine Redefertigkeit seine schlimmen Charaktereigenschaften, in diesem Falle seine Feigheit, zu beschönigen wusste.[1]) Wenn auch das Fragment zu kurz und zu schlecht erhalten ist, als dass wir etwas Sicheres über die Ausgestaltung dieser komischen Odysseusgeschichte im einzelnen entnehmen könnten, so lässt sich doch das eine aus demselben mit Gewissheit ersehen, dass hier eine ausserordentlich kühne Umwertung der homerischen Erzählung und damit zugleich eine starke Verzeichnung des Charakters des Odysseus vorliegt, wobei wir allerdings — wie oft in

1) Der Anfang des fr. lautet:

τῆλ' ἀπε]νθὼν τεῖδε θωκησῶ τε καὶ λεξο῀ν[μ' ὅπως
πιστά κ' ε]ἴμεν ταῦτα καὶ τοῖς δεξιωτέροι[ς δοκῆι.

solchen Fällen — nicht mit Bestimmtheit sagen können, ob Epicharm eine solche umgewertete Form der Sage in der Literatur oder Tradition schon vorfand oder ob die Erfindung derselben auf sein eigenes Konto zu setzen ist. Auf jeden Fall liefert dieses Fragment zur Beurteilung der Stellung, die Epicharm dem Heroenmythus gegenüber eingenommen hat, einen interessanten Beitrag.

4) *Ὀδυσσεύς* sive *Ἀυτόμολος* sive *Ναναγός*. Von diesem Stücke sind nur zwei kurze Fragmente auf uns gekommen, aus denen nichts zu gewinnen ist.

5) *Φιλοκτήτας*; vgl. Schmidt, Ulixes comicus p. 377/8.

6) *Σειρῆνες*;[1]) fr. 124 zeigt sehr hübsche komische Ersatzstücke; denn aller Wahrscheinlichkeit nach vertreten die hier geschilderten leckeren Fische, die gebratenen Ferkel und der süsse Wein die Stelle der verlockenden Lieder der homerischen Sirenen. Sehr komisch wirken die eingeschobenen Wehrufe des Schauspielers, der den gebundenen Odysseus — in welcher Weise, können wir nicht wissen — parodierte (*οἰβοιβοῖ τάλας* und *φοῦ τῶν κακῶν*). Wie freilich das Binden des Odysseus motiviert war, wenn die Sirenen nicht sangen, und andere damit zusammenhängende Fragen entziehen sich leider der Beantwortung.

Fraglich ist, ob hierher gezogen werden darf das interessante Fragment des Dositheos nach der Genealogie des Hyginus Obss. Miscell. T 9 p. 423,[2]) wo es heisst, dass die Sirenen verlassen von Odysseus sich ins Meer stürzten. Welcker vermutet mit Recht, dass mit diesen Worten auf eine komische Umprägung der homerischen Sage angespielt wird. Und allerdings ganz so ist die Art,

1) „Sirenen" schrieb auch der Dichter der altattischen Komödie Nikophon.

2) Zitiert bei Welcker, kl. Schriften I pag. 297.

wie die Komiker mit roher Hand die idealen Gestaltungen der Sage zerstören. Denn nach dem angeführten Fragment wäre der (komisch erdichtete) Aufenthalt des Odysseus bei den Sirenen ähnlich auszudenken, wie die Komiker allem Anschein nach auch Odysseus' Leben bei Kirke und Kalypso geschildert haben. [1])

7) *Τρῶες*; ob das der Titel einer mythologischen Komödie ist, erscheint sehr zweifelhaft In diese Komödie oder in den *Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος* gehört vielleicht das fr. 142 angeführte komisch gebildete Deminutivum *Πριαμιλλύδριον* („Priamuslein").

Von den bei Suidas aufgeführten Komödien des Phormis scheinen die beiden „*Ἀλκίνους*" [2]) und „*Ἰλίου πόρθησις ἢ Ἵππος*" [3]) homerische Stoffe behandelt zu haben, ohne dass wir über die Behandlung, die dieselben durch den Komiker erfuhren, irgend etwas angeben könnten.

§ 3. Parodien der Heldensage.

1) *Ἀλκυονεύς*. Damit ist vielleicht der Gigant Alkyoneus gemeint. In diesem Stücke hat ihm Epicharm offenbar den Rinderhirten Diomos beigegeben.

2) *Ἄμυκος* Die Gestalt dieses plumpen und ungeschlachten Riesen, eines Poseidonsohnes, [4]) der ein gewaltiger Faustkämpfer war, sowie seine Besiegung durch den jugendlich schönen Polydeukes musste eine komische

1) Darüber weiter unten Näheres!

2) Ob hier das Zusammentreffen des Odysseus mit Nausikaa oder die Bewirtung desselben im Palaste des A. Gegenstand der komischen Behandlung war, können wir nicht sagen. Dass beide Stoffe, so idealschön sie bei Homer erzählt sind, auch e. komische Verwendung ermöglichten, leuchtet ein.

3) Über die Zusammenfassung der beiden Namen vgl. Kaibel. — Erinnern wir uns an die oben besprochene Homerstelle δ 271 f.

4) Wie der Kyklop, vgl. Roscher, myth. Lexikon s. v. Amykos Sp. 326.

Behandlung lohnen. Es liess sich an diesem Kampfe auch die allgemeine Wahrheit zeigen, dass die rohe Kraft oft von der klugen Gewandtheit besiegt wird. Dass dieser derbe Geselle Amykos auch eine recht kräftige Sprache geführt haben wird, können wir aus dem Worte „κν'δαζε" in fr. 6 [1]) schliessen. Bezeichnend für die Art und Weise, wie der Komiker in den ihm vorliegenden Sagenformen seine Auswahl trifft, ist es, dass Epicharm bei der Erzählung vom Tode des Amykos nicht der von Apollonius von Rhodos [2]) benützten Version folgt, nach der Polydeukes den Amykos erschlug, auch nicht der bei Theokrit [3]) berichteten, wonach Polydeukes den Amykos bei seinem Vater Poseidon schwören lässt, dass er in Zukunft keinem Fremdling mehr in feindlicher Absicht gegenübertreten werde, sondern dass er, wie der Scholiast zu Ap. Rh. II 98 mitteilt, den besiegten Amykos von Polydeukes gefesselt werden lässt, was sonst nur noch der Epiker Peisandros erzählt. Diese Version musste der Komiker natürlich bevorzugen. Denn diese Art der Bestrafung (die nicht gerade wirklich auch ausgeführt zu werden brauchte, sondern möglicherweise nur angedroht wurde) ist viel drastischer und mag für allerlei derbe Witze einen willkommenen Anlass abgegeben haben. Ein solcher Witz ist uns wahrscheinlich in fr. 7 erhalten

εἰ γε μὲν ὅτι
ἐγκεκύμβωται καλῶς (ah! wie prächtig er eingewickelt ist!),

Worte, die ich mit Kaibel lieber auf die Fesselung des Amykos als auf den Anzug einer Schönen [4]) beziehen möchte. Dass die populäre Form der Sage den Amykos

---

1) Dasselbe stammt aus einer Rede des Kastor, der sich die Beschimpfung seines Bruders verbittet.

2) Siehe Kaibel zu fr. 7.

3) Vgl. Roscher s. v. Amykos Sp. 326.

4) So Welcker, a. a. O p 299.

gebunden werden lässt, zeigt auch eine Darstellung auf der sog. Ficoronischen Ciste, nach welcher Amykos (ähnlich wie Marsyas) an einen Baum gebunden wird. [1])

Wenn Grysar [2]) aus der Erwähnung der Münze *ἡμιόγχιον* in fr. 8 schliesst, dass die Handlung mit dem Einkauf von Lebensmitteln auf die weitere Fahrt für die Argo, wie für irgend ein Kauffahrteischiff, angefangen habe, so fehlt dieser Vermutung jede sichere Grundlage, sie kann nur gerechtfertigt werden durch die allgemeine Art der mythologischen Komödie, die eben die bürgerlichen modernen Verhältnisse in den Mythus hineinprojiziert.

3) *Βούσειρις*; [3]) die erhaltenen Verse schildern die Essgier des Herakles, über die vielleicht jemand dem Busiris berichtet. Sicherlich ist besonders die Szene, in welcher Herakles nach der Ermordung des Busiris sich an den reich besetzten Tafeln gütlich tut, vom Komiker recht kräftig ausgenützt worden (cf. fr. 21).

4) *Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν ζωστῆρα*; fr. 76 bezieht Crusius auf den Kampf des Herakles mit den Pygmäen [4]) (wegen „*Πυγμαρίων*“, cf. Philostratos imag. II 22) und allerdings musste sich diese Sage, die an sich schon ein heiteres Gegenstück zu den ernsten Kämpfen des Herakles darstellt, für eine komische Behandlung sehr gut eignen Ob freilich diese Erzählung den Hauptinhalt oder nur eine Episode in dem Stücke bildete, ferner wie der Titel zu erklären ist, ob etwa an den Kampf des Herakles mit

1) Vgl. Bulle, der schöne Mensch im Altertum Tafel 134.

2) Nach Welcker, a. a. O. pag. 299.

3) Busiris ist eigentlich Osiris, in dessen Kult Menschenopfer vorgekommen zu sein scheinen. Die ganze griech. Sage von Busiris, wie sie auch auf Vasen geschildert wird, ist also bereits eine populär-komische Fassung des Osiris-Kultes (Preller, griech. Myth. II² S. 219).

4) Vgl Preller II² S 219.

Hippolyte zu denken[1]) ist, das sind Fragen, die sich der Beantwortung entziehen.

5) *Ἡρακλῆς ὁ παρὰ Φόλῳ* erzählte offenbar den Aufenthalt des Herakles bei dem Kentauren Pholos, wobei vor allem die grosse Zechlust des Herakles hervortrat (Schol. Homer Ψ 92), die ebenso wie seine Essgier dazu beitrug ihn zu einer Lieblingsfigur der Komödie zu machen. Zahlreiche Vasenbilder bestätigen die Popularität dieses Mythus.

6) *Σκίρων*. Diese Komödie hatte wohl die sagenhafte Geschichte von dem Wegelagerer Skiron zum Gegenstande, der auf einem steilen Passe des Isthmos hauste und die Wanderer von den Uferfelsen hinabstürzte, bis Theseus ihm das Gleiche selbst tat. Aus den Fragmenten ist für die Art der Behandlung nichts zu sehen.

7) *Σφίγξ*; ob dies eine mythologische Komödie war, erscheint zweifelhaft.

An Titeln sind hier noch zu nennen von Phormis *Ἄδμητος, Κηφεὺς ἢ Περσεύς*, von Deinolochos *Ἀλθαία, Ἀμαζόνες, Μήδεια, Τήλεφος*.

Die von Phormis überlieferten Titel enthalten (bis auf einen unsicheren) alle mythologische Namen, bei Deinolochos sind von 14 Komödien, die er schrieb, 5 Titel erhalten, von denen nicht weniger als 4 wahrscheinlich mythologische Komödien gewesen sind. Für Epicharm ist das Verhältnis der mythologischen Stücke zur Gesamtzahl der erhaltenen Titel schon oben (pag. 36) angegeben: erhalten ca. 38 Titel, davon 19 mythologisch.

Diese Übersicht zeigt uns, einen wie breiten Raum die Mythologie in der dorischen Komödie eingenommen haben muss.

---

2) So Welcker a. a. O. S. 300.

Zweites Kapitel.

Die Mythologie in der altattischen Komödie.

Der irrigen Meinung gegenüber, dass erst in der sog. mittleren Komödie die Mythologie den Stoff für komische Dichtungen in ausgedehnterem Masse abgegeben habe[1]) muss auf das bestimmteste betont werden, dass diese Gattung mythologischer Komödien gewiss auch schon in der sog. *ἀρχαία κωμῳδία* vertreten gewesen ist. Ja, dass mythologische Stoffe in derselben sogar sehr häufig behandelt wurden, sehen wir noch heute aus den erhaltenen Titeln, von denen ein beträchtlicher Teil mythologische Namen enthält. Ehe wir uns aber einer Zusammenstellung der Titel zuwenden, die vermutlich zu mythologischen Komödien gehört haben, muss zuvor die Frage erörtert werden, welcher Dichter zuerst eine mythologische Komödie auf die attische Bühne gebracht hat.

§ 1. Kratin, der Begründer der mythologischen Komödie in Athen und seine *Ὀδυσσῆς*.

Verschiedene Anzeichen weisen darauf hin, dass die *Ὀδυσσῆς* des Kratin die erste mythologische Komödie auf der attischen Bühne gewesen sind. An erster Stelle muss hier fr. 145 K herangezogen werden, wo Kratin behauptet *νεοχμόν τι παρῆχθαι ἄθυρμα*, dass er (nämlich mit seinen *Ὀδυσσῆς*, aus denen das Fragment stammt) eine neue Spielart auf die Bühne gebracht habe. Wenn wir diesen Worten des Dichters Glauben schenken wollen in dem Sinne, dass er wirklich eine neue Spielgattung inauguriert habe, so können wir diese Bemerkung mit der grössten

1) So werden z. B. bei Preller-Robert, griech. Mythologie I⁴ S. 18 von den Komikern, welche mythische Stoffe behandelt hätten, „besonders“ nur Epicharm und die Dichter der mittleren attischen Komödie genannt.

Wahrscheinlichkeit auf die mythologische Komödie beziehen. Fragt man sich, aus welchem Grunde Kratin zu diesem neuen Stoffe griff, so wird man immer wieder auf jenes Gesetz des Morychides geführt, das in das Jahr 440 v. Ch. fällt, den *νόμος περὶ τοῦ μὴ ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν*[1]) Durch dieses Gesetz wurde die Freiheit der Komödie in der Verspottung der Grossen des Tages arg eingeschränkt. In dieser Notlage mussten die Komödiendichter sich nach einem Auswege umsehen. Und da bot sich ihnen als ein sehr willkommenes Mittel zur versteckten Satire die Mythologie dar. Späterhin haben, wie bekannt ist, die Komiker gerade von diesem Mittel der Verspottung unter mythologischen Decknamen einen ausgiebigen Gebrauch gemacht und es war kein geringerer als der geniale Leiter des athenischen Staates selbst, Perikles, welcher auf diese Weise manchen kräftigen Hieb erhielt. Aber auch abgesehen von dieser Verwendung zu satirischen Zwecken bot die Mythologie für den stark eingeschränkten politischen Stoff den Komödiendichtern einen erwünschten Ersatz. In die Zeit, in welche das Gesetz des Morychides fällt, sind nun aller Wahrscheinlichkeit nach die *Ὀδυσσῆς* des Kratin zu setzen und man kann mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit annehmen, dass Kratin durch eben jenes Gesetz sich gezwungen sah zu einem mythologischen Stoffe seine Zuflucht zu nehmen.

Die Nachricht, die uns bei Platonios XIII 40[2]) erhalten ist, dass die *Ὀδυσσῆς* des Kratin ebenso wie der Aiolosikon des Aristophanes weder Chorgesänge noch Parabasen enthal-

---

1) Cf. Meineke, Hist. crit. Com. pag. 43 und Bergk Commentationes de reliquiis comoediae Atticae, Lips. 1838 p. 142, im Anschluss an sie auch Kock C. G. F. I in der Vorbemerkung zu des Kratin *Ὀδυσσῆς*.

2) Schol. Aristoph. ed. Duebner p. XIII 40. Cf. Georg Kaibel, die Prolegomena *περὶ κωμῳδίας*. Abh. d. Kgl. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen. N. F. B. 2 Nr. 4 Berlin 1898.

ten hätten [1]), sei hier nur beiläufig erwähnt, uns kommt es ja nur auf die inhaltlich-sachliche Seite der Komödie an. Übrigens darf man kaum annehmen, dass alle mythologischen Stücke der *ἀρχαία κωμῳδία* durch dieses Fehlen der Chorlieder und Parabasen ausgezeichnet waren.

Was nun aber den Inhalt der *Ὀδυσσῆς* des Kratin. anlangt, so macht Platonios über denselben folgende für unsere Frage hochwichtige Bemerkung: *οἱ γοῦν Ὀδυσσεῖς Κρατίνου οὐδενὸς ἐπιτίμησιν ἔχουσι, διασυρμὸν δὲ τῆς Ὀδυσσείας τοῦ Ὁμήρου. τοιαῦται γὰρ αἱ καιὰ τὴν μέσην κωμῳδίαν ὑποθέσεις εἰσίν. μύθους γάρ τινας τιθέντες ἐν ταῖς κωμῳδίαις τοῖς παλαιοτέροις εἰρημένους διέσυρον ὡς κακῶς ῥηθέντας* [2]) Aus dieser interessanten Nachricht können wir folgendes entnehmen: Die Worte „*οὐδενὸς ἐπιτίμησιν ἔχουσι*“ sind so zu verstehen, dass in dieser Komödie nicht eine Person des Tages im Mittelpunkt des Stückes stand, wie etwa Kleon in den Rittern oder Sokrates in den Wolken. „Die Odysseis des Kratin haben nicht die Verspottung eines Einzelnen zum (Haupt-)Gegenstand.“ Denn gelegentliche Hiebe auf Personen des Tages (meist natürlich unter mythologischen Decknamen) werden gewiss auch in diesen mythologischen Komödien und sicher nicht zu selten vorgekommen sein, wie wir übrigens direkt beweisen können aus einem Fragment der Danae des Sannyrion (Kock I p. 794 fr. 8) [3]). Wie hat man sich aber den „*διασυρμὸς τῆς Ὀδυσσείας τοῦ Ὁμήρου*“ „die Durchhechelung der homerischen Odyssee“ vorzustellen?

1) Auch der Plutus des Aristophanes enthält keine Chorlieder und keine Parabasen.

2) Platonios a. a. O. p. XIV.

3) Daher ist Welckers Vermutung (kleine Schriften I p. 337), dass sich diese Art der Komödie durch die gänzliche Vermeidung der politischen Satire auszeichnete, unrichtig. Ebenso Rh. Mus. 16, 475.

Sicherlich darf man dabei nicht mit Welcker[1]) an eine blosse Benützung des Homer denken. Dagegen spricht schon der Ausdruck „*διασυρμός*", an dessen Stelle wir, wenn die Ansicht Welckers richtig wäre, andere Ausdrücke, wie *τρέπειν εἰς τὸ γελοιότερον*, *εἰς τὸ κωμικώτερον* oder ähnliche, erwarten müssten. Platonios aber hält mit auffallender Konsequenz an dem Worte „*διασύρειν*" fest, so sagt er im folgenden „*μύθους . . . . . διέσυρον ὡς κακῶς ῥηθέντας*", und auch im Vorausgehenden (pag. XIII 38) sagt er von dem Aiolosikon des Aristophanes „*Αἴολον τὸ δρᾶμα τὸ γραφὲν τοῖς τραγῳδοῖς διασύρει.*" Dazu kommen ähnliche Ausdrücke, mit denen Platonios den Begriff des *διασύρειν* variiert. So sagt er an einer andern Stelle[2]) „*ἐπὶ δὲ τὸ σκώπτειν ἱστορίας ῥηθείσας ἦλθεν*" und wieder anderswo „*ἀνεύθυνον γὰρ τὸ τοιοῦτον οἷον διασύρειν Ὅμηρον εἰπόντα τι ἢ τὸν δεῖνα τῆς τραγῳδίας ποιητήν*". Nach alle dem muss an dem *διασυρμός* im Sinne einer wirklichen Kritik der homerischen Darstellung festgehalten werden. Welcher Art mag nun aber diese Kritik gewesen sein? [3])

Ein vielgerühmtes Charakteristikum der homerischen

1) Kleine Schriften I p. 321 (Bonn 1844).

2) p. XIII Zeile 66.

3) Interessant ist, dass auch schon Hekataios von Milet, der zu den Begründern der griechischen Geschichtschreibung gehört, den überlieferten mythischen Erzählungen kritisch gegenübertrat und sie an der ihn umgebenden Wirklichkeit prüfte. Beweis dessen ist uns fr. 332 (F. H. G. von Müller) *τάδε γράφω, ὥς μοι ἀληθέα δοκέει εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοί τε καὶ γελοῖοι, ὡς ἐμοὶ φαίνονται, εἰσίν* (zitiert bei Blass, die Interpolationen in der Odyssee S. 2). Wir können heute nicht mehr sagen, welcher Art diese Wirklichkeitsprüfung gewesen ist, nur das eine kann mit Sicherheit festgestellt werden, dass wie der Zweck so auch die Art dieser Kritik völlig verschieden gewesen sein muss von der Sagenkritik, wie die Komödiendichter sie betrieben.

Poesie ist jene liebenswürdige Lässlichkeit, mit der Homer Personen und Verhältnisse auffasst und beurteilt. Mit welcher reflexionslosen Selbstverständlichkeit wird das üppige Leben der Familie des Äolus geschildert,[1]) der seine 6 Töchter seinen 6 Söhnen zu Gemahlinnen gab, woran man später z. B. bei Euripides so schweren Anstoss nahm! Oder wie wohl tut die Naivität und Natürlichkeit, mit der sich Odysseus ι 5 ff. zu dem Frohsinn seiner Gastgeber und zu den Freuden der Tafel bekennt![2]) In der Charakteristik der handelnden Personen müssen wir es immer wieder bewundern, wie Homer nicht nur die echten Helden besonders seinen Liebling Achill mit Vorzügen überreich ausstattet, sondern auch bei der Schilderung weniger edler Charaktere deren Mängel und Schwächen entschuldigt und ihnen wenn auch nur gelegentlich durch ein kurzes Beiwort eine sympathische Seite abzugewinnen versteht. So ist denn bei Homer alles, Personen und Verhältnisse, ins Ideale gezeichnet, überall weiss der Dichter zu loben.

Hier setzten nun, wie schon zum Teil die nachhomerischen Epiker, so vor allem die Komiker mit ihrer Kritik ein. Sie besehen sich die glänzenden Idealgestalten Homers im Spiegel der nüchternen Wirklichkeit, ziehen von dieser Wirklichkeit aus in kühler Verstandesüberlegung unerbittlich scharfe Schlüsse und nehmen schliesslich mit diesen homerischen Gestalten eine gründliche Verzeichnung in peius vor. Von dieser Kritik, wie sie die Komiker an Homer üben, kann uns ganz gut ein Fragment

---

1) κ 5 ff.

2) Sehr schön bemerkt über diese Seite der homerischen Poesie Hess „Über die komischen Elemente im Homer" (ind. pens. gymn. Bunzlav. 1866) das Folgende (p. 20): „Dass ein jugendfrisches Heldenzeitalter . . . . am sinnlichen Genuss eine unmittelbare Freude empfindet, ist natürlich . . . . (p. 21). Übrigens aber tritt diese materielle Seite des Lebens (bei Homer) selten in einen Gegensatz gegen die ideale."

aus dem Chiron des Pherekrates eine Vorstellung geben, das nach Meinekes Vermutung aus einer Unterredung des Odysseus mit Achill stammt (fr. 149 K.).

Od. *δώσει δέ σοι γυναῖκας ἑπτὰ Λεσβίδας.*

Ach. *καλόν γε δῶρον ἔπτ' ἔχειν λαικαστρίας.*

Wegen der auffallenden Ähnlichkeit dieser komischen Verse mit Homer *I* 270

δώσει δ' ἑπτὰ γυναῖκας ἀμύμονα ἔργα ἰδυίας,
Λεσβίδας

darf man annehmen, dass dieselben in bewusster Anlehnung an die zitierte Homerstelle gedichtet sind. Während Homer diese lesbischen Frauen nur als Siegerinnen in dem *ἀγὼν κάλλους*, also gar nicht von irgend einer schlimmen Seite kennt, erscheinen sie bei dem Komiker, der sich damit an die nachhomerische Sage anschliesst, als gewöhnliche *λαικάστριαι*.

In ähnlicher Weise muss nun auch Kratin in seinen *Ὀδυσσῆς* den Homer kritisiert haben. Die Zahl der erhaltenen Fragmente ist allerdings zu klein als dass sie uns den sicheren Beweis dafür erbringen könnten. Wir wollen auch darauf verzichten den vielen Rekonstruktionsversuchen, die über mehr oder weniger glückliche und geistreiche Vermutungen nicht hinauskommen, noch einen weiteren hinzuzufügen [1]). Aber in einem Punkt geben uns doch auch einige der erhaltenen Fragmente eine Vorstellung von dem *διασυρμὸς τοῦ Ὁμήρου*, wie ihn Kratin in diesem Stücke geübt haben muss. Betrachten wir einige der Fragmente!

ΚΥΚΛΩΨ. πῶποτ' εἶδες, εἰπέ μοι,
τὸν ἄνδρα ΟΔΥΣΣ. Λαέρτα φίλον παῖδ'; ἐν Πάρῳ,
σικυὸν μέγιστον σπερματίαν ὠνούμενον. („in Paros (scl. sah ich ihn), wie er eben eine Samengurke von gewaltiger Grösse einkaufte" — fr. 136 K).

1) Vgl. Schmidt, Ulixes comicus p. 382—385.

Oder: *τεμαχος ὀρφῶ χλιαρόν* („eine Portion warmen Orfs“ [1]) — fr. 147 K).

Endlich: *δέλφακας μεγάλους* („gewaltige Schweine“ — fr. 148).

Diese Fragmente können uns eine Andeutung davon geben, dass Kratin neben den vielen Mühsalen der weiten Meerfahrt, die bei Homer so einseitig betont werden und dazu dienen müssen das Bild des grossen Dulders recht ideal herauszuarbeiten, nun seinerseits auf die mannigfaltigen Genüsse (besonders des Gaumens) hingewiesen hat, die ein so weitgereister Mann notwendig haben muss. Eine solche Darstellung steht weit ab von der des Homer, welcher immer und immer die Vorzüge seines Helden preist, über dessen Fehler dagegen z. B. seine Schwäche den Weibern gegenüber ruhig hinwegsieht oder sogar sie zu entschuldigen wagt. Wie die Komödiendichter die homerischen Helden von ihrer idealen Höhe herunterstürzen, so hat sich ihre Kritik gewiss auch gegen die zahlreichen wunderbaren und übernatürlichen und deshalb dem nüchternen Verstande unbegreiflichen Züge der homerischen Erzählungen gewendet, die sie vom Standpunkte der alltäglichen Erfahrungen aus schlechtweg in das Reich der Erfindungen verweisen. So prüfen sie die homerischen Dichtungen auf ihren Wirklichkeitsgehalt und schälen aus der phantastischen Hülle der Poesie und des Mythus den darin steckenden Wirklichkeitskern erbarmungslos heraus. Interessant ist eine Stelle bei Lukian, die, ohne dass wir wüssten, ob an derselben auf die mythologische Komik irgendwie Bezug genommen wird, diese Art der Kritik trefflich kennzeichnet (verae historiae I cap. 3 [2]). Lukian redet da von Wundergeschichten, deren Verfasser von ihren angeblichen Reisen in fernen Landen

1) Der Orf ist ein Meerfisch.

2) Zitiert nach „Lucianus recognovit Julius Sommerbrodt.“

allerlei Aberteuerliches und Wunderbares zu erzählen wussten. Dann fährt er fort: „*ἀρχηχὸς . . . . διδάσκαλος τῆς τοιαύτης βωμολοχίας ὁ τοῦ Ὁμήρου Ὀδυσσεύς, τοῖς περὶ τὸν Ἀλκίνοον διηγούμενος ἀνέμων τε δουλείαν καὶ μονοφθάλμους καὶ ὠμοφάγους καὶ ἀγρίους τινὰς ἀνθρώπους, ἔτι δὲ πολυκεφάλα ζῷα καὶ τὰς ὑπὸ φαρμάκων τῶν ἑταίρων μεταβολάς, οἷα πολλὰ ἐκεῖνος πρὸς ἰδιώτας ἀνθρώπους ἐτερατεύσατο τοὺς Φαίακας.*“ Was wir da lesen, sieht ganz aus wie ein Niederschlag aus der Unmasse von mythologischen Komödien. Freilich können wir diese Vermutung nicht im entferntesten beweisen. Aber es gewinnt immer mehr den Anschein, dass wir berechtigt sind von Lukian aus rückwärts auf die mythologische Komödie zu schliessen. So glaubt Roemer [1]), dass die heroischen Podagristen in Lukians Tragodopodagra ihre Existenz der mythologischen Komödie verdanken, indem er die von Frau Podagra selbst angerufenen Zeugen („*ὡς γ' ἐπίστανται σοφοί*“) mit Glück auf „die Herren von der Komödie“ deutet. Dass man überhaupt Verbindungsfäden zwischen Lukian und der Komödie ziehen darf, bestätigt Kock (in seinem Aufsatz „Lukian und die Komödie“ Rh. Mus. 43, 29 ff.), der in vielen Gesprächen Lukians Reminiszenzeu aus der Komödie nachweist.

Weil nun aber die komische Kritik, von der wir gesprochen haben, geübt wird vom Standpunkt der selbsterlebten Wirklichkeit aus, so erscheint es als eine selbstverständliche Konsequenz, wenn das ganze Heroenwesen in das milieu des modernen [2]) Lebens hereingezogen wird [3]). So ist es denn auch wahrscheinlich, dass Odysseus

1) Zur Kritik und Exegese etc. S. 639.

2) Natürlich vom Standpunkt jener Komödiendichter aus.

3) Dass dies auch in den *Ὀδυσσῆς* der Fall war, kann fr. 143 und fr. 137 (*κλινίσιν*) zeigen.

von Kratin ganz nach Art eines Grosskaufmanns aufgefasst war [1]).

Gegenüber diesen fundamentalen Unterschieden in der ganzen Auffassung kommen kleinere Abweichungen von der homerischen Darstellung, wie sie von den Herausgebern verzeichnet werden, nicht in Betracht; nur das eine sei noch erwähnt, dass die in fr. 136 genannte Insel Paros bei Homer überhaupt nicht vorkommt, weshalb Bergk [2]) meint, dass hier eine Beziehung auf moderne Verhältnisse oder auf ein aktuelles Ereignis vorliegt.

§ 2. Übersicht über die Titel mythologischer Komödien in der altattischen Epoche.

Haben wir durch verschiedene Kombinationen wahrscheinlich gemacht, dass Kratin die mythologische Komödie auf der attischen Bühne inauguriert hat [3]), so

1) Vgl. J. O. Schmidt, a. a. O. p. 383/4, wo zitiert wird Aelian Var. Hist. IV, 20, wonach Theophrast den Demokrit aus Abdera lobte, *ὅτι περιμὲι κρείττονα ἀγερμὸν ἀγείρων Μενελάου καὶ Ὀδυσσέως· ἐκεῖνοι — γὰρ ἐλῶντο αὐτίχρημα Φοινίκων ἐμπόρων μηδὲν διαφέροντες.*

2) Cf. J. O. Schmidt p. 383.

3) Mit welcher Vorliebe auch später gerade homerische Stoffe von den Komikern behandelt wurden, mag eine Zusammenstellung sämtlicher tituli Homerici auch der mittleren (und neueren) attischen Komödie veranschaulichen: Antiphanes: *Κύκλωψ* (Kock II pag. 64); Anaxandrides: *Ἀχιλλεύς* (II 138), *Ἑλένη* (II 140), *Ὀδυσσεύς* (II 146), *Πάνδαρος* (II 149); Eubulos: *Δόλων* (II 175) *Ναυσικάα* (II 188), *Ὀδυσσεύς ἢ Πανόπται* (II 189); Philetairos: *Ἀχιλλεύς* (II 231); Amphis: *Ὀδυσσεύς* (II 243); Ephippos: *Κίρκη* (II 255); Anaxilas: *Καλυψώ* (II 266), *Κίρκη* (II 266); Alexis: *Ἑλένη* (II 320), *Ἑλένης ἁρπαγή* (II 320), *Ἑλένης μνηστῆρες* (II 320; diese drei Titel beziehen sich vielleicht nur auf eine Komödie), *Ὀδυσσεὺς ἀπονιζόμενος* (II 353), *Ὀδυσσεὺς ὑφαίνων* (II 354); Eriphos: *Αἴολος* (II 428); Alexandros: *Ἑλένη* (III 372).

deutet auf die bedeutende Rolle, welche die Mythologie schon in der altattischen Komödie spielte, eine interessante und wichtige Nachricht aus dem Altertum hin, die uns der Scholiast in den Venetus-Scholien zu Pax V. 741 erhalten hat:

ἐπεπόλαζε γὰρ τότε ταῦτα, Ἡρακλῆς πεινῶν καὶ Διόνυσος δειλὸς καὶ μοιχὸς Ζεύς[1]). Offenbar sind hier diese Stoffe als selbständige argumenta von Komödien gedacht.

Dass die Gattung der mythologischen Komödie schon in der altattischen Epoche eifrige Pflege fand, dies soll die folgende Übersicht über die Titel mythologischer Komödien veranschaulichen.

Dabei ist die Auswahl natürlich subjektiv. Ich führe eben in der Hauptsache solche Titel an, welche mythologische Namen enthalten. Es ist aber damit nicht der Beweis erbracht, dass die dazu gehörigen Stücke nun auch wirklich mythologische Komödien waren.

Magnes: *Διόνυσος.*

Ekphantides: *Σάτυροι*[2])

Kratin:

1) *Βούσιρις* (dieser Stoff wurde wie schon von Epicharm so auch in der mittleren Komödie des öfteren behandelt). Das einzige erhaltene Fragment stammt aus der Schilderung eines Opfers. Gewiss ist auch in dieser Komödie die Essgier des Herakles des breiteren geschildert

1) Vgl. Roemer, Studien zu Aristophanes und den alten Erklärern derselben, Leipzig Teubner 1902, p. 66/7.

2) „*Σάτυροι*" als Komödientitel sind auch noch von Kratin und Phrynichus erhalten, ohne dass wir über den Inhalt dieser Komödien noch über den Unterschied solcher Komödien von dem Satyrdrama etwas Bestimmtes sagen könnten. Vgl. U. v. Wilamowitz, Euripides Kyklop, Übs., S. 11 Anm. 2. Im allgemeinen sucht diesen Unterschied Otfried Müller zu charakterisieren, siehe oben S. 34/5.

worden. Ein Grund, diese Komödie dem jüngeren Kratin zuzuschreiben (wie es Meineke tut, siehe die Vorbemerkung von Kock), besteht nicht, nachdem wir nachgewiesen haben, dass Kratin die Gattung der mythologischen Komödien in Athen eingebürgert hat.

2) *Διονυσαλέξανδρος*. Die neu aufgefundene *ὑπόθεσις* dieser Komödie[1]) muss wegen der schon oben (pag. 5) betonten Wichtigkeit derselben für unser Thema ihrem Hauptinhalte nach hier wiedergegeben werden. Bei Kratin übernimmt statt des Paris Dionysos die Rolle des Schönheitsrichters im Streite der drei Göttinnen und erkennt ebenfalls der Aphrodite den Preis der Schönheit zu. Daran schliesst sich die Entführung der Helena, die ihm dank seiner ihm von Aphrodite verliehenen Macht über die Frauenherzen rasch gelingt. Mit Helena auf dem Ida angekommen, flüchtet Dionysos auf die Nachricht von der Ankunft der Achäer zu Alexandros, versteckt Helena in einen Hühnerkorb[2]) — man vergegenwärtige sich hier die witzige Situation! — und verwandelt sich selbst in einen Widder. Paris will zuerst beide den Achäern ausliefern, als aber Helena sich sträubt (!), erwacht das Mitleid mit der schönen Heroine in ihm, er behält sie als sein Weib bei sich und schickt nur den Dionysos unter dem Geleite der Sartyrn zu den Achäern zurück. — Wichtig ist auch,

1) The Oxyrhynchos Papyri Part IV London 1904 p. 69 ff. Körte, die Hypothesis zu Kratinos' Dionysalexandros, Hermes 39 v. J. 1904 p. 481 f. Roemer, Zur Kritik und Exegese pag. 633 Anm. 1.

2) Körte (a. a. O. S. 484 zu Z. 30) schliesst aus dieser Angabe der *ὑπόθεσις*, dass wie Dionysos in einen Widder so Helena in eine Gans oder Henne verwandelt worden sei. Zu dieser Vermutung passt gut das gleich anzuführende fr. 108 aus der Nemesis des Kratin, wonach Leda das von Nemesis geborene und von Hermes nach Sparta gebrachte Ei ganz nach der Art einer Henne ausbrüten muss.

was in dem Schlusssatze der ὑπόθεσις angegeben wird, dass in dem Stücke Perikles sehr geschickt durch versteckte Anspielungen als Urheber des Krieges verspottet worden sei. Wie diese versteckte Verspottung zu denken ist, darüber gehen die Ansichten Roemers und Körtes auseinander. Roemer meint, dass „in der Person des Διόνυσος Perikles getroffen und verhöhnt“ [1]) werden sollte. Körte dagegen glaubt nicht, dass Perikles „als zweiter Alexandros geschildert werden sollte, der um eines Weibes willen den Krieg entfesselt“ [2]) habe (Ar. Ach. 523 f.). Er bezieht die Angabe der ὑπόθεσις lieber auf gelegentliche Ausfälle gegen Perikles. Dafür scheint allerdings der Ausdruck „ἐν τῷ δράματι“ zu sprechen. Diese Frage lässt sich wohl kaum mit Sicherheit entscheiden, aber darin hat Körte meines Erachtens recht, dass es dem Dichter nicht in erster Linie auf den politischen Spott ankam, sondern dass ihm die Mythentravestie die Hauptsache war.

3) Νέμεσις; diese Komödie schliesst sich insofern an die vorausgehende an, als auch in ihr unter der mythologischen Hülle kein anderer als der Held des Tages, Perikles, wahrscheinlich verspottet wurde in der Weise, dass mit Zeus Perikles, mit Nemesis Aspasia in Parallele gestellt wurde [3]). Das Stück hat die Sage von der Geburt der Helena behandelt. Zeus naht der Nemesis, die um ihm zu entfliehen alle möglichen Gestalten annimmt, schliesslich als Schwan. Aus fr. 108 und 110 kann man vermuten, dass Kratin sich an die bei Hygin Astron. 8 (p. 44, 5 Bunte) überlieferte Form der Sage angeschlossen hat, nach welcher das Ei von Nemesis zur Welt gebracht, darauf von Hermes nach Sparta getragen, dort in Ledas Schoss geworfen und von ihr Helena geboren wurde.

1) Roemer a. a. O.

2) Körte a. a. O. p. 491.

3) Vgl. die Vorbemerkungen Kocks zu diesem Stücke.

Interessant ist fr. 108, nach dem irgend jemand (vielleicht Hermes) zu Leda folgendes sagt:

Λήδα, σὸν ἔργον· δεῖ σ' ὅπως εὐσχήμονος
ἀλεκτρυόνος μηδὲν διοίσεις τοὺς τρόπους,
ἐπὶ τῷδ' ἐπῴζουσ' ὡς ἂν ἐκλεπτὸς καλὸν
ἡμῖν τι καὶ Σατυρικὸν ἐκ τοῦδ' ὄρνεον.

Also bei dem Komiker muss Leda wie eine Henne das Ei ausbrüten und dazu auch recht hübsch gackern! Wir sehen daraus, dass die Komik auch in diesen mythologischen Komödien oft in einem lustigen Bühnenarrangement bestand. Der Komiker macht die wunderbaren und phantastischen Züge der Sage dadurch lächerlich, dass er dieselben, die von der Sage bisher nur erzählt worden waren, nun seinem Publikum ad oculos demonstriert [1]) und mit allen Einzelheiten drastisch vorführt. Die kurzen Andeutungen der Sage, die der Phantasie freien Spielraum lassen, nimmt der Komödiendichter wörtlich und zieht aus ihnen die lächerlichsten und lustigsten Konsequenzen. Wir glauben es, dass die Dramatisierung der Heldensage allein schon, in der eben besprochenen Weise geübt, auch ganz abgesehen von den kecken Verdrehungen des Mythus eine Fülle von Witzen und witzigen Situationen ergeben hat.

4) *Ὀδυσσῆς*, vgl. II § 1.

5) *Σάτυροι.*

6) *Σερίφιοι* [2]) behandelte die bekannte Episode aus der Perseussage. Strabo 10,487 [3]) schreibt den Zug, wo-

1) Vgl. z. B. Aristophanes fr. 188 K. mit Kocks Anmerkung.

2) Über die Sage selbst vgl. Preller II² S. 61 u. S. 71.

3) Vgl. Kocks Vorbemerkungen zu den Fragmenten des Stückes. Die Strabo-Stelle hat folgenden Wortlaut: *Σίριφος δ' ἐστίν, ἐν ᾗ τὰ περὶ τὸν Δίκτυν μεμύθευται, τὸν ἀνελκύσαντα τὴν λάρνακα . . τὴν περιέχουσαν τὸν Περσέα καὶ τὴν μητέρα Δανάην . . . τραφῆναι γὰρ ἐνταῦθα τὸν Περσέα φασί. καὶ κομισαντα τὴν τῆς Γοργόνος κεφαλὴν δείξαντα τοῖς Σεριφίοις ἀπολιθῶσαι πάντας . τοῦτο δὲ πρᾶξαι τιμωροῦντα τῇ μητρί, ὅτι αὐτὴν Πολυδέκτης ὁ βασιλεὺς ἄκουσαν ἄγεσθαι προείλετο πρὸς γάμον..*

nach Perseus durch das Medusenhaupt nicht nur die Bewohner von Seriphos, sondern auch die Insel selbst versteinert, ausdrücklich der komischen Dichtung zu, weshalb man hierin wieder eine spasshafte Erweiterung der Sage sehen könnte. Doch findet sich dieselbe Version auch schon bei Pindar Pyth. 10, 46; 12, 12, f. Kock bemerkt über den Inhalt des Stückes: videtur autem Perseus et abisse et redisse Seriphum, ut Trygaeus in Pace in Olympum adscendit et Athenas revertitur. Wenn wir die Sage selber uns vergegenwärtigen, die erzählt, dass Diktys den Kasten, der Danae und Perseus barg, im Fischernetze aus dem Meere zog, oder wenn wir uns erinnern an die Figur des verschlagenen und lüsternen Polydektes, der von leidenschaftlicher Liebe zu der Mutter des Perseus erfasst wird, so müssen wir sagen, dass dieser Stoff eine komische Behandlung lohnen musste. Von den einzelnen Fragmenten verdient fr. 216 angeführt zu werden, in dem Andromeda als *δελεάστρα* (Köder) bezeichnet wird, natürlich deswegen, weil sie den Perseus durch ihre Schönheit geködert hat. Wir fühlen aus dieser Bezeichnung noch die Spuren der komischen Auffassung heraus. Erwähnt sei noch fr. 207:

ἐς Συρίαν δ' ἐνθενδ' ἀφικνεῖ μετέωρος ὑπ αἴρας.
B. *ἱμάτιον μοχθηρόν, ὅταν βορρᾶς καταπνεύσῃ.*

Aus diesen Worten, mit denen vielleicht Polydektes dem Perseus den Weg zu den Gorgonen beschreibt, kann man schliessen, dass auch in diesem Stücke das Heroische ganz ins gewöhnlich Menschliche herabgezogen gewesen sein muss. Wenn Meinekes Deutung des Zusammenhanges richtig ist, so beklagt sich hier der „Heros" Perseus, dem Polydektes den Weg zu den Gorgonen beschreibt, über die Beschwerlichkeiten der Reise und die Gefahren des

---

οὕτω δ' ἐστὶ πετρώδης ἡ νῆσος, ὥστε ὑπὸ τῆς Γοργόνος τοῦτο παθεῖν αὐτὴν φασιν οἱ κωμῳδοῦντες.

kalten Nordwindes, gegen den ihn die *σισύρα* (so versteht er fälschlich „*εἰς Συρίαν*") nicht genügend schützen werde.

Krates:

1) *Διόνυσος*, keine Fragmente erhalten.

2) *Λάμια*; es bleibt zweifelhaft, ob dieses Stück eine mythologische Komödie war. Wenn ja, so sehen wir aus den von Kock in der Vorbemerkung zu dem Stücke zitierten Stellen ebenso wie aus dem, was wir bei Preller[1]) über die mythische Lamia lesen, dass die Sage sich für eine komische Verwendung wohl eignen musste. Angeführt verdient zu werden fr. 18 (Schol. Aristoph. Eccl. 77) *τὸ τοῦ Λαμίου· ἀρσενικῶς δὲ Λαμίαν* [*εἶπεν. ἔστι δὲ καὶ θηλυκῶς ἡ Λάμια*] *ὑπὲρ ἧς ὁ Κράτης λέγει ἐν τῷ ὁμωνύμῳ δράματι, ὅτι σκυτάλην ἔχουσ' ἐπέρδετο.* Dieses Fragment gibt uns eine Vorstellung davon, in welch' niedriger Sphäre sich die Komödie bewegt haben mag.

Pherekrates:

Μυρμηκάνθρωποι; Kock in der Vorbemerkung zieht aus der Tatsache, dass nach Athenäus 8, 335a (fr. 120 K) Deukalion in diesem Stücke eine Rolle spielte sowie andrerseits daraus, dass der Titel sich sehr gut auf eine Verwandlung von Ameisen in Menschen beziehen und deuten lässt, den Schluss, dass Pherekrates die Sage von der Deukalionischen Flut und die Erzählung, wonach Zeus dem Äakus sein Volk der Myrmidonen aus Ameisen schuf[2]), in dieser Komödie verbunden habe. In der Tat lassen sich die meisten der erhaltenen Fragmente ungezwungen in diesem Sinne deuten. Diese Vermutung Kocks ist deswegen sehr glücklich, weil wir auch sonst finden, dass die Komödiendichter auch insofern dem Mythus gegenüber frei schalten und walten, dass sie in ihren Stücken ver-

1) Preller I⁴ S. 618.

2) Apollodor Bibl. 3, 12 § 7.

schiedene Sagen zu einem Ganzen zusammenschweissen. (Vgl. das pag. 67/8 über den *Λαίδαλος* des Aristophanes Bemerkte). — Charakteristisch für die komische Behandlung ist fr. 114, wenn die Erklärung Kocks richtig ist, nach der hier Pyrrha beim Hereinbrechen der Flut dem Deukalion den Rat gibt den Spinnrocken als Mastbaum zu benützen. Wenn es ferner richtig ist, was Kock meint, dass in fr. 119 mit dem Worte „*γραῦς*“ Pyrrha gemeint sei, so verdient auch dies unsere Beachtung. Die Fragmente 120 122 und 123 endlich beziehen sich auf eine Mahlzeit. Vielleicht hat die Komödie, die ja nun einmal lustig hinausgehen muss, mit einem freudigen Mahle der neuerschaffenen Menschen geschlossen.

Hermipp:

1) *Ἀθηνᾶς* [1]) *γοναί*; die Komödien, welche *γοναί* der Götter behandeln, waren besonders in der mittleren attischen Epoche sehr häufig, in der alten sind es im ganzen nur 4 (drei von Polyzelos). Über diese *γοναί* der Götter, ihre ursprüngliche Bedeutung und ihre Behandlung im Epos haben wir schon oben geredet. Über die Art und Weise, wie sie von den Komikern aufgefasst und behandelt wurden, können wir leider so gut wie nichts ermitteln. In fr. 2, 5 und 6 ist von der Webkunst der neugebornen Göttin die Rede. Vielleicht haben die Komiker die Sage, die von den Götterkindern allerlei Wunderbares

1) Das Staunenswerteste ist, dass diese Komiker auch die eigene Stadtgöttin nicht mit ihrem Witze verschonen. Es ist daher unrichtig, was Zelle (die Beurteilung des Aristophanes im 19. Jhd., Berlin 1900) meint, dass nämlich Aristophanes gewisse Götter, unter denen er auch die Herrin Athens nennt, aus der Sphäre seines Spottes ausgeschlossen habe, dass von den Zeiten Homers an immer nur bestimmte Götter der komischen Behandlung verfallen seien. Bei Aristophanes sprechen gegen Zelles Ansicht die unten pag. 139) besprochenen Stellen Lys. 346 f. und Eq. 1189.

und Heldenhaftes zu erzählen wusste, in spasshafter Weise durch eigene Erfindungen zu überbieten gesucht. Dass in diese mythologischen Komödien auch Aktuelles hereingezogen wurde, zeigt fr. 4, das eine philosophische Auseinandersetzung über den Begriff „Zeit“ enthält, womit eine bestimmte Sekte von Philosophen (vor allem die Herakliteer) verspottet wird.

2) *Εὐρώπη*; aus den Fragmenten ist nichts zu ersehen.

3) *Κέρκωπες* (auch von Plato ein Stück mit diesem Titel geschrieben). Über die Sage vgl. Preller II² S. 230/1. Nach Athen. 12, 551 b (fr. 35 K.) spielte auch Dionysos in diesem Stücke eine Rolle. Der Mythus erzählt nichts von einem Zusammentreffen der Kerkopen mit Dionysos. — Es muss dahingestellt bleiben, ob diese Komödie das bekannte Heraklesabenteuer parodisch behandelte und daher ein mythologisches Stück war, oder ob der Komiker den Hauptzweck verfolgte unter der Maske der Kerkopen Diebstahl und Betrug zu geisseln (fr. 37 *ὑφείλετο*, fr. 38).

Myrtilus:

Τιτανόπανες; über den Inhalt des Stückes können wir etwas Bestimmtes nicht sagen. Meineke meint, dass es sich in dem Stücke um Päderasten gehandelt habe. Allein uns bietet der Titel allein schon einen interessanten Einblick in die Arbeitsweise der Komödiendichter. Die Alten pflegten das Wort *Τιτάν* von *τιταίνειν* (strecken, spannen, streben) abzuleiten. Während aber sonst diese Titanen als die gewaltig Strebenden (*οἱ τιταίνοντες ἀτασθαλίῃ μέγα ἔργον ῥέξαι*[1])) aufgefasst wurden, legt der Komödiendichter dem Worte einen obszönen Sinn unter, wie hier aus der Zusammensetzung mit *Πᾶνες* hervorgeht[2]).

1) Hesiod Theog. 209.

2) Vgl. Preller-Robert I⁴ S. 44 Anm. 3.

Also wieder eine gesucht falsche etymologische Deutung der Anlass zur Verdrehung des Mythus, über die wir freilich Näheres leider nicht erfahren. Ob das Stück selbst eine mythologische Komödie war, bleibt zweifelhaft.

Phrynichus:

1) *Ἐφιάλτης* [1]), unsicher, siehe Kock!

2) *Κρόνος*, unsicher, vielleicht eine Dublette zu *Κόννος*.

3) *Σάτυροι*.

Aristophanes [2]):

1) *Αἰολοσίκων*; dieses Stück war sicher eine mythologische Komödie (vgl. die S. 52 aus Platonios angeführte Stelle). In dieser Stelle des Platonios wird der *Αἰολοσίκων* neben die *Ὀδυσσῆς* des Kratin gestellt und von beiden behauptet, dass sie in ihrer Art (Mangel an Chorgesängen) der mittleren Komödie nahe gestanden seien. — Hatte Euripides die Äolussage zu einem tragischen Familienstücke verarbeitet, so bot dem Aristophanes derselbe Mythus den Stoff für eine mythologische Komödie, die zugleich eine Kritik der tragischen Behandlung enthielt. Der Titel, in welchem der Name des mythischen Windgottes Äolus mit dem Namen des berühmten, angeblich ältesten Koches Sikon zusammengesetzt ist, deutet die Richtung an, in welcher sich die Parodie bewegt haben wird, und macht es ebenso wie viele der erhaltenen Fragmente wahrscheinlich, dass der Komiker wie so oft nebenher auch den satirischen Zweck verfolgte den Luxus der eigenen Zeit an den Pranger zu stellen.

Von den Fragmenten verdient fr. 6 unser besonderes Interesse:

κοιτὼν (Schlafzimmer) *ἁπάσαις εἰς, πύελος* (Badewanne) *δὲ μί' ἀρκέσει.*

---

1) Vgl. Preller-Robert I⁴ S. 747 Anm. 2.

2) Vgl. zu diesem Abschnitt Th. Kocks Abhandlung „Aristophanes als Dichter und Politiker" im Rh. Mus. N. F. 39 S. 124.

Vergleichen wir diese Worte ein wenig mit der Darstellung bei Homer (κ 5 f.), der mit wunderbarer Ruhe und Natürlichkeit erzählt, wie Äolus mit seinen erwachsenen Söhnen und Töchtern einen einzigen Palast bewohnt und wie sie so in Liebe und Eintracht Tag für Tag ein Leben herrlich und in Freuden führen, so bemerken wir einen gewaltigen Unterschied in der Auffassung bei beiden Dichtern. Wir dürfen nämlich aus dem angeführten Fragmente und besonders aus dem Worte „ἀρκέσει“ schliessen, dass der Komiker, dem das Ärmliche an den geschilderten Wohnungsverhältnissen aufgefallen ist, dies auf das knickrige Wesen des Äolus zurückführte, der zwar die Genüsse des Mahles und der Liebe seinen Kindern reichlich gönnt, aber sie in anderen Dingen wieder sehr kurz hält. Mit dieser Kritik der Sage ist nun der Ausgangspunkt für die kühnsten Umformungen gegeben, von denen uns leider der schlechte Zustand unserer Quellen keine Kenntnis gibt. — Nach fr. 12 scheint auch der *Ἡρακλῆς γαστρίμαργος* in dem Stücke eine Rolle gespielt zu haben. Die Sage [1]) weiss von einem Zusammentreffen des Herakles mit der Familie des Äolus nichts. Ob bei Euripides Herakles vorkam, können wir nicht sagen. — Was wir von vorneherein vermuten, wird durch fr. 9 (*καὶ κ' ἐπιθυμήσειε νέος τις* [= *νέας*] *ἀμφιπόλοιο* . „ex oraculo de incesto illo fratris sororisque amore Bergkio versus videtur excerptus esse.“ Kock.) bestätigt, dass nämlich die unsittlichen Beziehungen zwischen den Söhnen und den Töchtern des Äolus, wie von Euripides in tragischem, so von Aristophanes in komischem Sinne verwertet wurden.

2) *Ἰαίδαλος* (derselbe Titel ist auch für den Komiker Plato überliefert). Nach Kocks [2]) Vermutung hat Aristophanes in dieser Komödie die Sage von Leda mit der des

1) Preller-Robert I⁴ S. 630/1.

2) a. a. O. (Rh. Mus. 39 S. 124 f.).

Dädalus ineinander gearbeitet vielleicht in der Weise, dass Zeus der Jungfrau in Gestalt eines von Dädalus künstlich gebildeten Vogels nahte.

3) *Δαναΐδες*. Über die Art, wie hier Aristophanes die Sage abgeändert hat, lässt sich nichts sagen, bemerkt verdient nur zu werden, dass in fr. 247 *τραπόμενον εἰς ἰοῦψον λαβεῖν* || *ὀσμίλια καὶ μαινίδια καὶ σηπίδια* nach Bergks Deutung Danaus zum Hochzeitsmahl möglichst billige Fische kaufen lässt. Vielleicht darf man von hier aus vermutungsweise an eine Veränderung in der Motivierung denken. — Interessant ist fr. 260: Schol. Plut. 210 *ὀξύτερον τοῦ Ἀγχέως· ὡς δ' αὐτὸς ἐν Δαναΐσι φησίν, υἱὸς Αἰγύπτου. ἐροῦμεν δ' ἐκεῖ* (leider nicht erhalten) *τὰ περὶ αὐτοῦ, ἐπεὶ δοκεῖ παρ' ἱστορίαν λέγειν*. Dazu gehört Suidas *Ἀγχέως ὀξυωπέστερον βλέπεις· οὗτος ἐγένετο ἀδελφὸς Ἴδα, ὡς δὲ Ἀριστοφάνης ἐν Δαναΐσιν, υἱὸς Αἰγύπτου*. Leider sind die Angaben über eine Umformung der Sage wieder unzureichend. Nach den Worten des Scholiasten hat Aristophanes vermutlich den Lynkeus, den Sohn des Ägyptus und Gemahl der Hypermnestra, mit dem Aphariden Lynkeus [1]) für identisch genommen, vielleicht absichtlich. Zu der Freiheit der Komiker in der Verwendung des Mythus würde ja auch ein Zusammennehmen dieser beiden durch den gemeinsamen Namen verbundenen mythischen Helden gut passen.

4) *Κώκαλος*. Über die Sage selbst vgl. Preller II² S. 122! Wichtig ist folgende Nachricht aus der vita des Aristophanes (XXVIII 69 (Dübner): *ἐγράψε Κώκαλον, ἐν ᾧ εἰσάγει φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ τἄλλα πάντα, ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος*. Da in der Sage von einem

1) Preller II² S. 95—97. Dieser Lynkeus, d. h. der Luchsäugige, der einen alles durchdringenden Blick hatte, ist der Sohn des Aphareus, sein Bruder ist Idas, mit dem er gegen die Dioskuren kämpft.

unsittlichen Liebesverhältnis nicht die Rede ist, so hat Aristophanes, wie Kock mit Recht konstatiert, die Sage durch die freie Erfindung einer unzüchtigen Liebe vielleicht einer der Töchter des Kokalos mit Dädalus und durch eine *ἀναρνώρισις* erweitert.

5) *Λήμνιαι* (gab es von Sophokles). Bergk und ihm folgend Kock vermutet, dass Aristophanes unter der mythischen Gestalt der die Argonauten bereitwillig aufnehmenden Lemnierinnen [1]) die Leidenschaften der attischen Frauen verspottet und zugleich (wie, können wir nicht sagen) über die Einführung des Kultes der thrakischen Göttin Bendis sich lustig gemacht habe.

6) *Πολύιδος*. Preller II² S. 477/8. Kock (in der Vorbemerkung zu den Fragmenten) vermutet, dass die Komödie zugleich das Euripideische Stück parodiert und die Seherkunst verspottet habe.

7) *Φοίνισσαι* (derselbe Titel auch für Strattis überliefert), wahrscheinlich eine Parodie der Phönissen des Euripides. Über die *σύστασις τῶν πραγμάτων* in dieser Komödie können wir aus den Fragmenten nichts entnehmen.

Plato:

1) *Ἄδωνις* Wichtig ist für uns fr. 3 bei Athenäus 10, 456 a *Πλάτων δ' ἐν τῷ Ἀδώνιδι χρησμὸν δοθῆναι λέγων Κινύρᾳ ὑπὲρ Ἀδώνιδος τοῦ υἱοῦ φησιν*

ὦ Κινύρα, βασιλεῦ Κυπρίων ἀνδρῶν δασυπρώκτων,
παῖς σοι κάλλιστος μὲν ἐφυ θαυμαστότατός τε
πάντων ἀνθρώπων, δύο δ' αὐτὸν δαίμον' ὀλεῖτον,
ἣ μὲν ἐλαυνομένη λαθρίοις ἐρετμοῖς, ὁ δ' ἐλαύνων.

λέγει δὲ Ἀφροδίτην καὶ Διόνυσον· ἀμφότεροι γὰρ ἤρων τοῦ Ἀδώνιδος.

1) Preller II² 324. Die Sage enthält für die Komik gute Motive.

Da die gewöhnliche Sage [1]) von einem solchen Streite der Aphrodite und des Dionysos um den schönen Adonis nichts weiss, so liegt hier höchstwahrscheinlich wieder eine freie Erfindung des Komikers vor: Plato hat den Adonis zum Lustknaben des Dionysos gemacht. Aber auch wenn Plato an irgend eine populäre Sagenversion anknüpfen sollte, so ist es immerhin bezeichnend, dass er gerade diesen Zug aufgreift. Wie nun aber der Komiker diese Geschichte verwertet hat, ob ein *ἀγών* zwischen beiden Gottheiten vorgeführt und in welcher Weise derselbe ausgestaltet wurde, diese Fragen beantworten uns unsere Quellen leider nicht. Dass die Komödie sich inhaltlich in den niedrigsten Sphären des Lebens bewegt haben wird, das können wir — beinahe hätte ich gesagt glücklicher weise — aus den Fragmenten (fr. 3 *δασυπρώκτων*, fr. 5 *ἀφοδεῖσαι*) nur ahnen.

2) *Δαίδαλος*. Eine „Dädalus" betitelte Komödie schrieb auch Aristophanes (Cf. pag. 67/8). Cobet und Dobree zweifeln die Echtheit des Titels *Δαίδαλος* für Plato an (Cf. Kocks Vorbemerkungen). Aus den bei Kock angeführten Versen lässt sich für den Inhalt der Komödie nichts entnehmen.

3) *Εἰρώτη* (auch von Hermipp). Wir dürfen vermuten (fr. 43), dass besonders das Geschlechtliche in aller Breite und mit weitschweifigen Reflexionen geschildert wurde, wo die Sage nur ganz kurz erzählte. fr. 43 lautet in der von Kock emendierten Form folgendermassen:

Α. *γυνὴ καθεύδουσ' ἐστὶν ἀργόν.* Β *μανθάνω*
Α. *ἐγρηγορυίας δ' εἰσὶν αἱ παροψίδες*
αὗται, λόγον κρείττους, πολὺ χρῆμ' εἰς ἡδονήν,
ἧς μεταλαβεῖν ὀργᾷς. Β. *τίνες παροψίδες;*
εἰπέ, ἀντιβολῶ σε.

1) Preller-Robert I⁴ S. 359—364. Dort (S. 360) ist nur von einem Streite zwischen Aphrodite und Persephone um Adonis die Rede, der durch das Machtwort des Zeus entschieden wird.

Es sind diese Worte nach Kocks Vermutung ein Gespräch zwischen Zeus und Hermes (oder Aphrodite). In der gewöhnlichen Sage [1]) hat Zeus bei seinem Liebesabenteuer keinen Gehilfen. Diese Einfügung von Nebenpersonen machte schon die Dramatisierung des Sagenstoffes notwendig und wenn sie naturgemäss auch bei Tragikern vorkommt, so nimmt sie uns bei den Komödiendichtern erst recht nicht wunder.

4) *Ζεὺς κακούμενος* („Zeus in der Patsche"). Kock meint, dass allerlei unglückliche komische Abenteuer des Herakles in dem Stücke erzählt wurden, woraus sich, da Herakles der Lieblingssohn des Zeus ist, auch der Titel erklären soll. In den erhaltenen Fragmenten sehen wir Herakles beim Kottabosspiel mit einer Hetäre in der Behausung eines leno, wobei der Held all' sein Hab und Gut verliert und schliesslich mit Schimpf und Spott fortgejagt wird.

5) *Ἰώ*. Diese Komödie parodierte wahrscheinlich die bekannte argivische Sage. Auch Sannyrion schrieb eine *Ἰώ*.

6) *Λάϊος*. Kock zieht hierher mit Recht Athenäus 13, 602 f. *φασὶ τῶν ἰουϊτων (παιδικῶν) ἐρώτων κατάρξασθαι Λάϊον ξενωθέντα παρὰ Πέλοπι καὶ ἐρασθέντα τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Χρυσίππου, ὃν καὶ ἁρπάσαντα καὶ ἀναθέμενον εἰς ἅρμα εἰς Θήβας φυγεῖν*. Diese Sage ist auch sonst bekannt [2]), für eine Komödie aber recht passend fr. 64

οὐχ ὁρᾷς ὅτι
ὁ μὲν Λέαγρος, Γλαύκωνος ὢν μεγάλου γένους,
ἀβελτεροκόκκυξ ἠλίθιος περιέρχεται,
σικνοῦ πέπονος εὐνουχίου κνήμας ἔχων;
Φιλωνίδην δ' οὐ τέτοκεν ἡ μήτηρ ὀνον
τὸν Μελιτέα, κοὐκ ἔπαθεν οὐδέν;

1) Preller II² S. 118.

2) Preller II² S. 347 u. Anm. 2. Roscher, myth. Lexikon s. v. Chrysipp Sp. 902.

hält Kock für Trostworte des Laios an Jokaste, die arge Befürchtungen hegt wegen des dem Laios zu teil gewordenen Orakels. Wie mag dieses selbst verkehrt worden sein! Die Vermengung von Mythischem und Aktuellem in dem angeführten fr. 64 muss äusserst lustig auf die damaligen Hörer gewirkt haben.

7) *Μενέλεως*, doch wohl eine Parodie der Sage vom Raub der Helena.

8) *Νὺξ μακρά*: vielleicht eine mythologische Komödie, denn unter der *νὺξ μακρά* ist nach der Deutung, die schon Casaubonus gegeben hat, wahrscheinlich die Nacht zu verstehen, in welcher Herakles geboren wurde. (Vgl. Preller-Robert I⁴ S. 514.) Darnach hatte das Stück denselben Inhalt wie der Amphitruo des Plautus.

9) *Ξάνθριαι ἢ Κέρκωπες.*

10) *Φάων.* Die Sage erzählt über diesen Phaon folgendes: „Als Fährmann, der sein Schiff zwischen Lesbos und Chios hin und her führte, soll er einmal die Aphrodite, welche ihn in der hässlichen Gestalt eines alten Weibes um seine Hilfe gebeten, so gutwillig und freundlich bedient haben, dass sie ihm zur Belohnung eine Salbe schenkte, die ihn zugleich verjüngte und wunderschön machte. Da entbrannten alle Frauen auf Lesbos für ihn, unter ihnen auch Sappho, wie die attische Komödie erzählte, die sie nach dem Eindruck ihrer Gedichte als die heisseste von allen schilderte und als die verzweifeltste, denn Phaon war und blieb kalt und spröde, auch dieses infolge von Mitteln und Kräutern, welche Aphrodite ihm an die Hand gegeben“ [1]). Diese Sage enthält, so schön sie poetisch ist, des Wunderbaren und Unglaublichen eben genug um die schärfste Kritik der Komödiendichter herauszufordern. Zum Glücke geben uns die erhaltenen Fragmente von Platos Komödie (bes. fr. 174 K.) von der un-

1) Preller-Robert I⁴ S. 372.

verantwortlichen Umprägung und der unerhörten Profanierung der Sage durch den Komiker eine hinreichende Vorstellung: Phaon ist der Vorsteher eines Freudenhauses, in das von überall her die Frauen und Mädchen zusammenströmen, Aphrodite aber ist seine Türhüterin, die den Zutritt ins Haus von gewissen dem unzüchtigen Zwecke entsprechenden Opfern abhängig macht. Von den Gottheiten, denen diese Opfer darzubringen sind, wird später in anderem Zusammenhange die Rede sein (p. 134).

Aristonymos:

1) *Θησεύς* (der Titel auch für Theopomp überliefert).

2) *Ἥλιος ῥιγῶν.*

Archippus:

1) *Ἀμφιτρύων.*

2) *Ἡρακλῆς γαμῶν.* Die erhaltenen Fragmente beziehen sich fast alle auf den Hochzeitsschmaus, der bei der bekannten Essgier des Herakles gewiss in dem Stücke einen breiten Raum einnahm. Vgl. Epicharms *Ἥβας γάμος.*

Aristomenes:

1) *Ἀδμήτος* (auch von Theopompus); bei dieser Sage fällt es besonders schwer die Art der komischen Behandlung auszudenken.

2) *Διώνυσος ἀσκητής* „Dionysos als Athlet.“ Im Inhalt war diese Komödie offenbar verwandt den *Ταξίαρχοι* des Eupolis, in denen der weibische Gott von Phormio, dem berühmten Kriegshelden aus dem Beginne des peloponnesischen Krieges, das Kriegshandwerk lernte. Der Gegensatz zwischen dem weichlichen, an allen Komfort des Lebens gewöhnten Dionysos und den harten Anstrengungen im einen Falle des Krieges im andern der athletischen Übungen wird die Hauptquelle der Komik gebildet haben.

Kallias:

1) *Ἀταλάντη* (auch von Strattis, Philyllios und Eu-

thykles). Nach fr. 1 spielte in dem Stücke ein *μοιχός* eine Rolle. Wie mag da die Sage verändert gewesen sein! Schade, dass man nicht deutlicher sieht.

2) *Κύκλωπες* (auch v. Diokles).

Hegemon verfasste eine *Γιγαντομαχία* (Kock Vorbemerkung).

Strattis:

1) *Ἀταλάντη*. In fr. 3 wird Lagiska genannt, die Hetäre des Isokrates. Das Stück scheint in recht niedriger Sphäre gespielt zu haben.

2) *Μήδεια*. Die Vermengung des Heroischen mit dem Aktuellen zeigt sich in der Hereinziehung der athenischen Salbenhändler in fr. 33:

καὶ λέγ' ὅτι μύρον αὐτῇ φέρεις
τοιοῦτον, οἷον οὐ Μέγαλλος πώποτε
ἤψησεν, οὐδὲ Δεινίας ὁ γύπτιος
οὔτ' εἶδεν οὔτ' ἐκτήσατο.

Es sind dies Worte der Medea, die das vergiftete Zaubergewand der Tochter des Königs Kreon zu übersenden im Begriffe ist.

3) *Μυρμιδόνες*, vgl. Kock zu fr. 36. Darnach ist es zweifelhaft, ob das Stück eine mythologische Komödie im eigentlichen Sinne war. Aber immerhin ist die Mythologie wieder köstlich verwertet [1]).

4) *Τρωίλος*. Auch Sophokles hat einen Troilus geschrieben. (Nauck, Trag. gr. fr. 212 f.) Meineke (I 233) meint, dass der erste Vers von fr. 41 K.

ἦ μήποτ', ὦ παῖ Ζηνός, ἐς ταὐτὸν μόλῃς,
ἀλλὰ παραδοὺς τοῖς Λεσβίοις χαίρειν ἔα

dieser Sophokleischen Tragödie entnommen sei. Die Komödie parodierte demnach wahrscheinlich das Sophokleische Stück. Über die Sage selbst vgl. Preller II² S. 425. Der Umstand, dass diese Sage vom Tode des Troilos auch

1) Vgl. Kocks treffliche Deutung.

auf zahlreichen Vasenbildern erzählt wird, zeugt für die Popularität dieses Mythus. In welcher Weise derselbe für die Komödie zurechtgemacht ward, können wir aus den zwei kurzen auf uns gekommenen Fragmenten nicht ersehen. Wenn man in späterer Zeit dichtete, dass „Achilleus von der zarten Schönheit des getöteten Knaben auf ähnliche Weise wie von der getöteten Amazone Penthesilea bewegt worden sei“ (Preller S. 426), so könnte man hierin ein für die Komik fruchtbares Motiv erblicken. Zu dieser Vermutung passt, dass auch in dem oben angeführten fr. 41, wo nach Meineke *„ἐς ταὐτὸν μολεῖν“* für *„συνουσιάζειν“* steht, offenbar von unnatürlicher Liebe gesprochen wird. (Cf. Schol. Aristoph. Vesp. 1346 *τὸ λεσβιεῖν ἐπὶ τοῦ αἰσχροῦ τίθεται . . . . Στράτις ἐν Τρωίλῳ κτλ.*)

5) *Φιλοκτήτης.* Der lahme Held, der in zerlumpten Kleidern auf Lemnos sich herumtreibt, ganz seinen Leiden überlassen, das viele Klagen und laute Lamentieren, das sind Momente der Sage, welche die Komiker in ihrer Art gewiss recht ausgiebig ausgenützt haben. Einem Komödiendichter sind daher wahrscheinlich die Verse zuzuschreiben (Soph. fr. 632 Nauck):

τίς δ' ἂν σε νύμφη, τίς δὲ παρθένος νέα
δέξαιτ' ἄν; εὖ γοῦν ὡς γαμεῖν ἔχεις τάλας!

Jedesfalls stammen diese Worte unmöglich aus einer Tragödie.

6) *Φοίνισσαι.* Dass diese Komödie eine Parodie der Phönissen des Euripides war, erhellt aus Aristoteles de sensu 5, 443 b 30 Bekk.

ἀληθὲς γὰρ ὅπερ Εὐριπίδην σκώπτων εἶπε Στράτις ὅταν φακὴν ἕψητε, μὴ ἐπιχεῖν μύρον

fr. 45 K

παραινέσαι δὲ σφῶν τι βούλομαι σοφόν
ὅταν φακῆν ἕφητε, μὴ ἐπιχεῖν μύρον

ist durch Athenäus 4, 160 b für die Phoenissen des Strattis bezeugt.

7) *Χρύσιππος*. Es ist bezeichnend, dass er gerade diese Sage[1]) aufgreift. Dass in dem Stücke gerade das Geschlechtliche ausführlich behandelt wurde, dürfen wir vermuten, fr 53 (*κοχᾶναι*) kann es bestätigen. Auch dass Strattis unter den mythologischen Verhältnissen zugleich die Verkommenheit seiner eigenen Zeit gegeisselt habe, ist wahrscheinlich.

Theopompus:

1) *Ἄδμητος*.

2) *Ἀλθαία*; nach fr. 2, *τὴν οἰκίαν γὰρ εὗρον εἰσελθὼν ὅλην || κίστην γεγονυῖαν φαρμακοπώλου Μεγαρικοῦ*, in welchem wahrscheinlich die *οἰκία* der Althäa gemeint ist, scheint diese in dem Stücke ganz wie eine Zauberin, ihr Haus als Hexenküche aufgefasst gewesen zu sein. Da aber nun einmal die Komödie lustig hinausgehn muss, so ist die bei Kock (zu fr. 2) angeführte Vermutung Meinekes wohl begründet, wonach Althäa durch ihre magischen Künste den Tod des Meleagros abgewendet habe. Roemer[2]) zieht hierher eine eigentümliche Version des Mythus, die uns der Byzantiner Malalas 6, 209 überliefert.

3) *Θησεύς*.

4) *Ὀδυσσεύς*.

5) *Πηνελόπη*.

6) *Σειρῆνες*.

7) *Φινεύς*.

Alkaios:

1) *Γανυμήδης*. Nach fr. 2 (Bekker. Anecd. 102, 29 *κατάχωλε · Ἀλκαῖος Γανυμήδει. σκώπτων γὰρ Ἥφαιστόν ὁ Ζεύς φησι κτλ.*) haben Zeus und Hephäst in dem Stücke

1) Vgl. das oben zu dem *Ἀΐδης* des Plato Bemerkte und über die Sage Preller II² S. 343.

2) Zur Kritik und Exegese etc. S. 634/5.

eine Rolle gespielt. Vielleicht waren die beiden Mundschenke des Zeus, Hephäst (vgl. Homer *A* 571 ff.) und Ganymed, einander gegenübergestellt. Möglicherweise war auch schon in dieser Komödie wie so häufig in der späteren Zeit [1]) das Verhältnis zwischen Zeus und Ganymed im erotischen Sinne aufgefasst. Wie es in dem Stücke zugegangen sein mag, können wir aus fr. 4 (. . . *κατέχεσον τῆς Νηρηίδος*) sehen.

2) *Ἐνδυμίων* [2]). Interessant ist fr. 12. Kock liest „*νοσημάτιον ἰωλανιαῖον*“ und vermutet, dass damit der lange Schlaf des Endymion gemeint sei, der wohl dem Komiker nur als ein Beispiel der besonders bei alten Leuten auch im gewöhnlichen Leben sehr häufig vorkommenden Lethargie ist. Ein witziger Anachronismus hat nun vielleicht darin bestanden, dass zur Heilung dieser Schlafsucht des Endymion der athenische Arzt Gorgias (Schol. Aristoph. Av. 1701 *τὸν δὲ καὶ ἕτερος* (*Γοργίας*) *ἰατρός, οὗ μνημονεύει Ἀλκαῖος ἐν Ἐνδυμίωνι.* fr 11 K.) beigezogen wurde, der um ein billiges Honorar (die Konsultation soll nur 1 Talent kosten!) die Kur vornimmt.

3) *Ἱερὸς γάμος.* Jovis Junonisque nuptias cenamque nuptialem ridicule poëta videtur exposuisse. Meinek. I 247.

4) *Πασιφάη.* Zur Behandlung dieser Sage reizte den Komiker gewiss ebenso die Verirrung der Liebesleidenschaft wie die stark phantastischen Züge, die diesem Mythus anhaften. Aus den paar Fragmenten können wir leider für die Art der Behandlung durch den Komiker gar nichts gewinnen.

Kantharos:

1) *Μήδεια* (auch von Strattis bearbeitet, siehe oben!) Hier war es möglicherweise der von den Tragikern erzählte unnatürliche Kindermord, gegen den sich die Komiker mit ihrer Kritik wandten.

1) Preller-Robert I⁴ S. 500.

2) Über die Sage vgl. Preller-Robert I⁴ S. 445/6.

2) *Τηρεύς*.

Diokles:

1) *Θυέστης*. Das dem Thyestes aus dem Fleische seiner eigenen Kinder vorgesetzte Mahl lässt die Sage für eine komische Behandlung geeignet erscheinen.

2) *Κύκλωπες*.

Nikochares:

1) *Ἀμυμώνη*. Vgl. Preller-Robert I⁴ S. 586/7.

2) *Γαλάτεια*; fr. 3 (*τί δῆτ'*; *ἀπαιδευτότερος εἶ Φιλωνίδου τοῦ Μελιτέως*); sind wahrscheinlich Worte, die Galatea an den Kyklopen richtet. Der Komiker lässt sie dabei in spasshafter Weise auf eine Person des Tages Bezug nehmen. Die Sage von der Liebe des ungeschlachten Kyklopen Polyphem zu der schönen Nymphe Galatea musste für eine Komödie dankbaren Stoff bieten.

3) *Ἡρακλῆς γαμῶν*. Pollux 7, 40 sagt „*ἐν Ἡρακλεῖ γαμουμένῳ*." Darnach wäre schon in dem Titel angedeutet, dass der Komiker in dem Stücke Herakles als „Gattin" der Omphale vorführte. Und allerdings eignete sich die Sage von dem Aufenthalte des Herakles bei der lydischen Königin, wo er als Magd verkleidet am Spinnrocken gearbeitet haben soll, während Omphale sich mit Keule und Löwenfell schmückte, sehr wohl für eine komische Behandlung [1]).

4) *Ἡρακλῆς χορηγός*.

5) *Κένταυρος* (Suidas *Κένταυροι*) (auch für Apollophanes bezeugt). Hierher sei es gestattet eine wichtige Stelle des Eustathios [2]) zu ziehen, die uns eine bezeichnende Umformung der Sage durch die Komiker bezeugt: *ὅθεν ἡ κωμικὴ βλασφημία κενταύρους ἔπαιξε τοὺς αἰσχρῷ, ἔρωτι κεντοῦντας ταῦρον, ὅπερ ἐστὶν ὄρρον*. Wieder,

1) Vgl. auch Luk. VIII 13. — Interessant ist, dass diese niedrigen Verrichtungen des Herakles bei Omphale auch den Tragikern anstössig sind, cf. Soph. Trach. V. 71.

2) ad. Il. *Ε* 102 p. 528, 43.

wie so oft, beruht hier die komische Umkehrung der Sage auf einer scherzhaften Worterklärung.

6) *Λήμνιαι*, hatten wohl auch, wie die *Λήμνιαι* des Aristophanes, den Aufenthalt der Argonauten bei den lemnischen Frauen zum Gegenstand.

7) *Πέλοψ* (ein andrer Titel *Ἀμυμώνη*, vgl. Kock Vorbemerkung).

Nikophon:

1) *Ἄδωνις*

2) *Ἀφροδίτης γοναί.*

3) *Πανδώρα.*

4) *Σειρῆνες.* Nach Athenäus 6, 267 e pries Nikophon in diesem Stücke die Freuden des Schlaraffenlandes (fr. 13)

ῥιφέτω μὲν ἀλφίτοις
ψακαζέτω (tröpfeln) *δ' ἀρτοισιν, ὕέτω δ' ἔτνει* (Brei),
ζωμοὺς διὰ τῶν ὀδῶν κυλινδείτω κρέα,
πλακοῦς ἑαυτὸν ἐσθίειν κελευέτω.

fr. 14

ἀλλᾶς (Wurst) *μαχέσθω περὶ ἕδρας παροψίδι.*

Die Besprechung dieses Themas in dem Stücke scheint eine Veränderung der Sage von den Sirenen vorauszusetzen. Ähnlich, wie wir schon bei den Sirenen des Epicharm [1]) vermuteten, scheint in dem Stücke nur von den anziehenden Reizen der Sirenen und von mannigfaltigen Genüssen, die der Aufenthalt bei ihnen bot, die Rede gewesen zu sein, während die versteckten Gefahren im lustigen Komödienspiel wegfielen.

Philyllios:

1) *Αἰγεύς.* Denselben Titel hatte eine Tragödie des Sophokles und des Euripides. In fr. 1

ὁ πάππος ἦν μοι γαλεὸς ἀσιερίας ἴσως

scheint Philyllios das Autochthonentum der Athener verspottet zu haben.

---

1) Vgl. oben S. 44/5!

2) *Ἀταλάντη*, zweifelhaft.

3) *Αὐγή* (auch Euripides und der Komiker Eubulos schrieben eine *Αὐγή*). Über die Sage vergl. Preller II² S. 241/2. Für die Komiker passte besonders gut der Zug der Sage, dass Herakles den Telephus im Rausche erzeugt habe.

4) *Ἑλένη*, unsicher bezeugt.

5) *Ἡρακλῆς*. Zweifellos hat auch dieses Stück sich mit der von den Komikern bis zur Langeweile geschilderten Essgier des Herakles befasst.

6) *Πλύντριαι ἢ Ναυσικάα*. Sophokles schrieb eine Tragödie gleichen Titels. Was mag der Komiker an der prachtvollen homerischen Sage für eine kecke Kritik geübt haben!

Polyzelos:

1) *Ἄρεως γοναί*, nur von Eudokia genannt.

2) *Ἀφροδίτης γοναί*.

3) *Ἡμιονυνδάρεως*. Wie schon der Titel anzeigt, sind in dem Stücke wahrscheinlich historische Ereignisse mit mythischen Vorgängen in Parallele gesetzt worden. Vgl. Kock Vorbemerkung!

4) *Διονύσου γοναί*.

5) *Μουσῶν γοναί*.

Sannyrion:

1) *Δανάη*. Der Goldregen wurde wahrscheinlich ganz prosaisch als Bestechung mit Gold gedeutet[1]).

2) *Ἰώ*.

Apollophanes:

1) *Δανάη*.

2) *Κένταυροι*.

Kephisodoros:

1) *Ἀμαζόνες*.

[2) *Τροφώνιος*, Preller II² S. 501/2, war wohl keine mythologische Komödie].

1) Vgl. Roemer, Zur Kritik und Exegese S. 640.

Euthykles:

Ἀταλάντη.

Damit wären wir mit der Aufzählung der Titel zu Ende. So wenig wir über den Inhalt und den Gang der Handlung der einzelnen Stücke aus den spärlichen Überresten entnehmen können, so ist die vorstehende Übersicht doch deswegen wichtig, weil man wenigstens von der Auswahl der Stoffe auf die Geistesrichtung dieser Komiker und ihre Stellung zur Mythologie im allgemeinen schliessen kann. Sieht man sich nun die Titel daraufhin näher an, so kommt man zu dem Schlusse, dass in diesen mythologischen Komödien vor allem das Geschlechtsleben und im besonderen erotische Verirrungen des breiteren geschildert wurden (2 Ἄδωνις, 2 Δανάη, 2 Εὐρώπη, 2 Κένταυροι, 2 Λήμνιαι, 3 Σάτυροι, ferner Αἴγη, Νέμεσις, Τιτανόπανες, Λάϊος und Χρύσιππος, Μενέλεως, Πασιφάη, 3 γάμοι von Göttern). Dass die Komiker mit Vorliebe gerade solche Stoffe aufgreifen, nimmt uns nicht wunder, da ja auch sonst z. B. in den Komödien des Aristophanes die Komik, die in den geschlechtlichen Verhältnissen liegt, reichlich ausgebeutet wird. Auch Sagenstoffe, in denen das κακόν oder αἰσχρόν eine Rolle spielt und überhaupt Sagen, die schon komödienhafte Züge aufweisen, suchen sie naturgemäss gerne auf.

Vergleicht man endlich die Zahl der mythologischen Titel bei den einzelnen Dichtern mit der Gesamtzahl der überlieferten Titel, so macht man die Beobachtung, dass die Häufigkeit mythologischer Komödien gegen die mittlere attische Epoche hin zunimmt, in welcher ja die Mythenparodie ein Lieblingsstoff des komischen Spiels wird.

Während wir uns bisher mit den Titeln und Fragmenten der vermutlich als mythologische Komödien anzusehenden Stücke beschäftigt haben, gehen wir nunmehr

zur Sammlung und Besprechung der in den übrigen altattischen Komödien sich findenden Stellen über, an denen uns mythologische Gestalten begegnen. Natürlich kommt dabei für uns vor allem Aristophanes in Betracht, der einzige Dichter der altattischen Komödie, von dem uns vollständige Stücke (11) erhalten sind. Aus diesen 11 Komödien, besonders aus einigen wichtigen parodischen Einlagen in denselben, können wir noch am ersten auf gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten der mythologischen Komödie mit grosser Wahrscheinlichkeit schliessen. Bei der Aufführung der Stellen selbst wollen wir eine sachliche Ordnung einhalten und der Vollständigheit wegen zunächst in einem vorbereitenden Paragraphen in aller Kürze uns das Bild vergegenwärtigen, das uns die Komiker von der Götterwelt entwerfen. Wir fügen diesen Abschnitt um so lieber ein als sich uns in ihm Anlass zu einigen polemischen Bemerkungen bieten wird.

§ 3. Die Götterwelt bei den Dichtern der altattischen Komödie.

Wer von Homer oder den Tragikern zu den Komödiendichtern herüberkommt, wird sich nicht genug wundern können über die in den Komödien auftretenden Götter, die nicht nur aller wirklich göttlichen Eigenschaften bar sind, sondern nicht selten geradezu auf eine untermenschliche Stufe herabsinken[1]). Verständlich werden diese

1) Vgl. C. A. Boettigeri opuscula coll. et ed. Julius Sillig Dresdae 1837. pag. 64 f. „Aristophanes, impunitus deorum gentilium irrisor.“ Ferner Karl Kock „Aristophanes und die Götter des Volksglaubens“ in Fleckeisens Jahrbüchern III. Suppl. B. S. 237 f. f. Es ist zu bedauern, dass über die folgende interessante Stelle bei Aristoteles (Politik 1336 B 14 f.) noch keine Klarheit geschaffen werden konnte: *ἐπιμελὲς μὲν οὖν ἔστω τοῖς ἄρχουσι μηδὲν μήτε ἄγαλμα μήτε γραφὴν εἶναι τοιούτων πράξεων*

Götterkarikaturen erst dann einigermassen, wenn man sich an den populären Ursprung des griechischen Götterglaubens erinnert. Denn entwicklungsgeschichtlich betrachtet sind diese Volksgötter der Komödie das Primäre, die im ganzen idealer gezeichneten Göttergestalten des Homer und zum Teil der Tragiker das Sekundäre. Die Tragiker mussten für ihre Zwecke die Volksgötter stark idealisieren, für die Komödiendichter fiel diese Notwendigkeit weg. „Was in der Tragödie die Götter noch immer in einer gewissen Höhe des Furchtbaren und des Erhabenen hielt, war wesentlich der ernste, tragische Inhalt des Heroenmythus, in welchen sie verflochten sind. Wo dieser Umstand wegfiel, in der Komödie, mussten die Götter des heiteren und selbst ausgelassenen Aödengesanges das Feld behaupten . . .“ [1]). Die Komödiendichter verzichteten auf eine Idealisierung der Volksgötter um so lieber, als ihnen die Zeichnung der Götter nach rein menschlichen Vorbildern und die Auffassung göttlicher Dinge nach Art des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens der Athener reichen Stoff zu Witzen bot. Sie haben die Volksgötter nicht nur übernommen, sondern sie noch stark in peius verändert. Bei ihnen musste, wie Otfried Müller [2]) schön sagt, „die anthropomorphisierende Behandlung der Götter gleichsam den letzten Schritt tun.“ Mit dem populären Gottesglauben ist aber auch leichter Spott über die Götter wohl vereinbar. Und so hat sich denn auch Aristophanes z. B. über die Habsucht (Ekkl. 779, Pax 402 f.) und die Opfer-

---

μίμησιν, εἰ μὴ παρά τισι θεοῖς τοιούτοις, οἷς καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ νόμος etc. Ob sich diese Worte auf die Person der Götter beziehen, welche Götter gemeint sind, und andere damit zusammenhängende Fragen können heute noch nicht beantwortet werden.

1) Jakob Burckhardt, griech. Kulturgeschichte II² S. 114.

2) S. oben S. 34!

gier (Nub. 608—626, Plut. 1115, Av. 1266, Pherekrates fr. 141 K.) der Götter weidlich lustig gemacht.

Auch in der Schilderung der Beziehungen zwischen Göttern und Menschen schliesst sich Aristophanes in liebenswürdiger Weise an populäre Vorstellungen an und verwertet sie zu eigenen komischen Gestaltungen (Nub. 1478 f., Pax 658). Ein komisches Gelübde für den Fall der Erhörung seines Gebetes bringt Philokleon in den Wespen (V. 394)

κοὐ μή ποτέ σου παρὰ τὰς κάννας οὐρήσω μηδ' ἀποπάρδω [1]).

Av. 555 spottet der Dichter über den häufigen Verkehr der Götter mit menschlichen Frauen.

Der Götterstaat ist ein getreues Abbild der attischen Demokratie. Und wie auf Erden den Griechen die landeinwärts wohnenden Barbaren gegenüberstehen, so im Olymp den Griechengöttern die in den inneren Himmelsräumen wohnhaften Barbarengötter (Av. 1521 f., cf. Scholion zu V. 1521). Natürlich liegen auch die Griechengötter häufig im Kriege mit den Barbarengöttern (Pax 402 f., Av. 1520 f.). Nun treten bekanntlich auch bei Homer die Götter in zwei Parteien auseinander, indem die einen den Griechen, die andern den Trojanern beistehen. Aber während bei Homer die kriegerische Begeisterung den Grund für diesen Antagonismus bildet, ist es bei Aristophanes (Pax 409—413) schnöde Gewinnsucht und gemeine Opfergier, welche die Götter entzweit. Auch in der Göttergesandtschaft in den Vögeln sind die Barbarengötter vertreten, nämlich durch Triballus, einen echten Barbaren von unschöner Kleidung und bäurischem Benehmen, während Poseidon die vornehme, auf feinen Anstand und äusseres Auftreten viel haltende athenische Jugend vertritt (Av. 1567 f.). Die

1) Cf. Plut. 1184.

Staatsverfassung, in der die Götter leben, wie in Athen die extreme Demokratie, hat auch bei den Göttern schon recht unerfreuliche Zustände gezeitigt, wie Poseidon aus der Wahl des unfähigen Triballus zum Gesandten schliesst:

ὦ δημοκρατία, ποῖ προβιβᾷς ἡμᾶς ποτε,
εἰ τουτονὶ κεχειροτονήκασ' οἱ θεοί;

(Vgl. auch das Scholion zu V. 1570!)

Auch dasselbe Recht gilt bei den Göttern wie bei den Athenern, nämlich das solonische (Av. 1656, Av. 1660). So wird Herakles als *νόθος* bezeichnet, denn seine Mutter Alkmene hat im Olymp kein Bürgerrecht. Deshalb kann er auch nach dem attischen Gesetz von Zeus nicht als Erbe eingesetzt werden. Und wie die Athener, so müssen die Götter ihre Kinder der Phratrie vorstellen, wenn dieselben als legitim gelten sollen. Daher hat Zeus den Herakles *οὐκ εἰσήγαγ' εἰς τοὺς φράτερας* (Av. 1669 f.).

Aber nicht nur dass die politischen und rechtlichen Verhältnisse der Götterwelt in spasshafter Weise ganz dem athenischen Beispiele nachgebildet sind, die Götter treten auch selbst in das soziale Leben der Menschen ein und die Menschen treten in rechtliche Beziehungen zu den Göttern. So droht Trygäus (Pax 107 f.) Zeus selbst vor Gericht zu fordern (Vgl. Aristoph. fr. 70 K. und Av. 1656). Demeter erscheint Av. 578 f. ganz in der Rolle eines Demagogen, der dem Volke goldene Berge verspricht, aber nicht Wort hält und das Volk nur mit schönen Worten abspeist. Apollo wird Av. 584 als *ἰατρὸς δημοσιεύων* (und zwar als Tierarzt) hingestellt (Vgl. Leeuwen zu der Stelle!) Die Götter sprechen, wenn sie unter sich sind, ganz wie Menschen zu einander (Av. 1638). Poseidon schwört Av. 1614 in höchst komischer Weise bei sich selber. Zeus ist Av. 1645 sterblich gedacht. Ran. 587 lässt der Dichter den Dionysos, den jugendlichen, unverheirateten Gott,

scherzhaft wie einen athenischen Familienvater sprechen. Die Verhältnisse Athens sind diesen Komödiengöttern genau bekannt (so dem Herakles Ran. 83, 86, 87, 89/90, dem Charon Ran. 191).

Von einzelnen Göttern war vor allem der *Ζεὺς μοιχός* schon in der altattischen Epoche eine beliebte Komödienfigur (schol. Pax 741 bei Kock Kratin fr. 308). Eine Spur davon, dass die Komiker den Zeus mit Vorliebe von dieser niedrigen Seite auffassen, finden wir auch bei Aristophanes. Bei der Zuteilung der Vögel an die Götter (Av. 568) wird nämlich mit Zeus der Zaunkönig (*ὀρχίλος*) in Beziehung gebracht, weil der Name dieses Vögeleins an *ὄρχεις* erinnert und Zeus *ἥττων ἐρωτός ἐστι καὶ γυναικῶν* (Nub. 1081)[1]). Von einer noch unwürdigeren Seite lernen wir Zeus kennen aus Telekleides fr. 49 K. (Pollux 3, 70) .... *ὁ μέντοι παιδέρως Ζεὺς παρὰ τῷ Τηλεκλείδῃ πέπαικται.* Cf. schol. zu Pax 724! Sicher haben auch die Komiker, nachdem die Kreter damit den Anfang gemacht hatten (Plato Leg. I p. 636 C, cf. Lehrs, de Aristarchi studiis Homericis s. v. Ganymedes), in Ganymedes den Lustknaben des Zeus gesehen. Vgl. auch das oben (p. 77) zu dem *Γανυμήδης* des Alkaios Bemerkte!

Eine ausgedehnte komische Behandlung musste sich

---

1) Diese treffliche Erklärung der Scholien bezeichnet Leeuwen als „ineptiae" und glaubt seinerseits, dass mit *ὀρχίλος* an *ἄρχειν* erinnert werden soll (vgl. *ὄρχαμος ἀνδρων*). Leeuwen verkennt vollständig die Eigenart des Komödienwitzes. Übrigens passt die Erklärung der Scholien auch allein zu den anderen von Aristophanes angeführten Zusammenstellungen von Vögeln mit Göttern. So wird der Göttin Aphrodite die *φαληρίς* (Wasserhuhn) zugeteilt, deren Name an *φαλλός* anklingt. Das ist die Liebesgöttin der Komödie! (Cf. Plato fr. 171 V. 8—10, Nub. V. 52 mit Kocks Anmerkung). Mit Herakles endlich wird der *λάρος*, die Möve, zusammengestellt, die bei Aristophanes öfter ein Sinnbild der Gefrässigkeit ist (Cf. Equ. 956).

von Aristophanes ferner Hermes gefallen lassen, der schon in der Sage als der listigste und verschlagenste unter den Göttern eine untergeordnete Stelle einnahm. Bei Aristophanes ist nun sein Charakter noch auf ein viel niedrigeres Niveau herabgedrückt. In zwei Stücken, im Pax und im Plutus, hat ihm der Dichter grössere aber beidemal gleich unwürdige und klägliche Rollen zugewiesen (Pax 180 f, 192, 193 mit schol., 378 mit schol., 425!, schol. zu 426. Plut. 1097 f., 1129, 1134, 1147!) In beiden Komödien tritt Hermes ganz als Mensch auf und zwar als ein Mensch von der gemeinsten Sorte, mit seinen göttlichen Qualitäten aber wird nur ein komisches Spiel getrieben, so Plut. 1153 f. mit seinen göttlichen Beinamen, wobei auch neue Epitheta komisch erdichtet werden, so *παλιγκάπηλος* V. 1156 [1]). Dass Hermes in ähnlicher Gestalt wie bei Aristophanes auch bei andern Komikern zu finden war, zeigt Telekleides fr. 33 *ὦ δέσποθ' Ἑρμῆ, κάπτε τῶν θυλημάτων* (Herrscher Hermes, schnappe die Opfergaben auf!) und vielleicht Phrynichus fr. 58 *ὦ φίλταθ' Ἑρμῆ, καὶ φυλάττου, μὴ πεσὼν* || *σαυτὸν περικρούσῃς καὶ παράσχῃς διαβολὴν* || *ἑτέρῳ Λιοκλείδᾳ βουλομένῳ κακόν τι δρᾶν.* || EPM. *φυλάξομαι. Τεύκρῳ γὰρ οὐχὶ βούλομαι* || *μήνυτρα δοῦναι τῷ παλαμναίῳ ξένῳ.* (Cf. Kocks Anmerkung zu diesem fr.).

Auch der Gott, zu dessen Ehren diese Komödien aufgeführt wurden, Dionysos, wurde von den Komikern nicht verschont. Das schon oben angeführte Scholion zu Pax 741 versichert uns, dass der *Διόνυσος δειλός* schon

---

1) Pax 418 f. geht Aristophanes mit den Beiwörtern der Götter und Heroen recht respektlos um. Sie werden — wenigstens wird dies hier in Aussicht gestellt — beliebig (so V. 422 das sonst nur dem Herakles und Apollo zukommende *ἀλεξίκακος*) dem einen Gott abgenommen und einem andern zugesprochen. Ähnlich macht es der Dichter mit den Götterfesten.

in der alten Komödie eine sehr beliebte Figur war und in den Fragmenten der alten Komödie ist uns sein Name des öfteren begegnet (siehe II § 2). In den Fröschen des Aristophanes ist diese Göttergestalt zu einer scheusslichen Karikatur geworden. Dort wird sein Wesen bezeichnet mit dem Verse (Ran. 740) *ὅστις γε πίνειν οἶδε καὶ βινεῖν μόνον* (Cf. V. 291) „der in der Welt ja nichts als Wein und Weiber weiss" (Droysen). Ängstliche Feigheit[1]) (Ran. 486) und weibische Weichlichkeit sind hervorstechende Charakterzüge dieses Komödiengottes. Die Vermischung von göttlichen und menschlichen (V. 68, 310, 479, 1025, 1472) Qualitäten, wobei allerdings von dem Göttlichen kaum mehr als der Name da ist, bildet auch hier für den Dichter eine Quelle der köstlichsten Witze und den Anlass zur Improvisation höchst ergötzlicher Situationen (Ran. 197 f., 200! 502, 631 f. Dionysos wird von dem Diener der Unterwelt geprügelt!), die ihre Wirkung auf die Lachmuskeln der Zuschauer gewiss nicht verfehlt haben [2]).

---

1) Aus *Z* 135—7 darf man nicht schliessen, dass Homer den Dionysos schon als Feigling kenne. Denn die Angst, die Dionysos dort zeigt, erklärt sich daraus, dass er noch ein kleines Kind ist. Dies wird freilich nicht durch die Erwähnung der *τιθῆναι* (Rohde, Psyche II S. 5 Anm. 2), wohl aber durch den Satz „*Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ*" bewiesen. Der gleiche Ausdruck wird von dem kleinen Hephäst *Σ* 398 gebraucht.

2) Wenn Dionysos im zweiten Teil der Frösche als „Kunstrichter" auftritt, so ist diese Rolle nur als die des Spassmachers aufzufassen. Mit Recht hat man diesen Dionysos bezeichnet als „die Inkarnation der ästhetischen Impotenz". Roemer (Studien zu Aristophanes u. d. a. Erkl dess. Leipzig 1902 S. 67) sagt über diesen Dionysos der Frösche: „Eine solche Verwertung der Person des Dionysos an seinem herrlichsten Feste ist für uns ein Rätsel, aber ein lehrreicher Beweis, wie weit Religion und Kult auseinander liegen. Von Religion keine Spur, aber auch von äusserem

Wie schon bei Epicharm, so ist auch in der alten attischen Komödie eine der beliebtesten Figuren der *Ἡρακλῆς δειπνῶν* gewesen (schol. Pax 741, siehe auch Aristoph. Ran. 62, 503 u. 550). In den Vögeln des Aristophanes wird uns die Fressgier des Herakles in drastischer Weise vorgeführt (Av. 1583 f.). Dort verrät er für ein Hühnerfricassée den ganzen Olymp. Vesp. V. 60 sagt der Sklave Xanthias, es werde in dem Stücke nicht vorkommen

Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος.

Dazu bemerkt das Scholion im Venetus[1]): *Ἐν τοῖς πρὸ τούτου δεδιδαγμένοις Ἀράμασιν εἰς τὴν Ἡρακλέους ἀπληστίαν πολλὰ προείρηται. ποιοῦσι δὲ τὸν Ἡρακλέα γελοίου χάριν κεκλημένον εἰς δεῖπνον καὶ δυσχεραίνοντα διὰ τὸ βραδέως αὐτῷ παρατιθέναι τὰ ὄψα.* Es scheint also die Esslust des Herakles besonders gerne in der Form geschildert worden zu sein, dass Herakles sich über das langsame Auftragen der Speisen ärgert oder um ein Mahl betrogen wird. — Dass an der angeführten Stelle (Vesp. 60) an eine mythologische Komödie erinnert würde, darf wohl kaum angenommen werden: denn es ist unwahrscheinlich, dass die Heraklessage allein den Inhalt einer Komödie gebildet habe. Vielmehr scheint Aristophanes nur an eine Einzelszene zu erinnern, wie ja auch in den Vögeln des Aristophanes die Esslust des Herakles in einer solchen Einzelszene (Av. 1583 f.) behandelt wird.

Kult keine Spur, sondern das gerade Gegenteil von beiden. Also seinen Namen und sein totes Bild hat der Gott diesen „Saturnalien der Canaille“ geliefert. So wusste man doch, woran man war.“

1) Über die Wichtigkeit der Venetusscholien und ihre selbständige Bedeutung gegenüber den Scholien im Ravennas vgl. Roemer, Studien zu Aristophanes u. d. a. Erkl. I. Teil, Leipzig 1902.

— An dieselbe oder eine ähnliche Szene, an welche Vesp. 60 erinnert wird, denkt der Dichter sicherlich auch Lys. 928 [1]). — Von den Fragmenten kommt für Herakles noch in Betracht Phrynichus fr. 23 K.

ὅ δ' ὀλιγόσιτος (natürlich im ironischen Sinne) Ἡρακλῆς ἐκεῖ τί δρᾷ;

und Strattis fr. 11 K.

αὐτίκα δ' ἥρπασε τεμάχη
θερμάς τε κάπρου φλογίδας ἔβρυχέ τε πάνθ' ἅμα.

Von Herakles' starkem Appetit ist übrigens auch die Rede bei Eurip. Alc. 747 ff. und Theokrit XXI 135 f. Den Anlass dazu, dass Herakles mit Vorliebe von den Komikern als Fresser dargestellt wurde, hat wohl die Erzählung der Sage von seiner gewaltigen Körperkraft gegeben, die — ganz populär gedacht! — mit einem übergrossen Appetit notwendig verbunden sein musste (Vgl. die Athleten und ihre Riesenportionen — Cic. Tuscul. II, 17, 40). Wir sehen, wie die komische Verzeichnung mit der Sage gleichsam Fühlung behält d h. wie der Komiker bei der Ausgestaltung komischer mythologischer Verhältnisse und Figuren sich an originale Züge der Sage anlehnt [2]).

Denselben Zusammenhang mit der gangbaren Sage erkennt man auch leicht bei Prometheus, der in den

---

1) Vgl. Leeuwen zu dieser Stelle, der mir hier im Gegensatz zur Erklärung der Scholien das Richtige getroffen zu haben scheint.

2) Wie man auch späterhin auf der komischen Bühne mit Herakles umging, zeigt die folgende im Townleianus zu Δ 515 erhaltene, von Kock (II p. 423 f.) übersehene, dagegen bei Meineke-Bothe (C. G. F. Paris 1894 p. 597) abgedruckte Nachricht über ein Stück der mittleren Komödie ..... ταῦτα γὰρ κωμικὰ, ὡς καὶ τῷ Διονυσίῳ πεποίηται ἐν Λιμῷ (Hungerkur) νοσῶν Ἡρακλῆς, Σεληνὸς δὲ κλύζειν πειρᾶται τὸν Ἡρακλέα. Silen gibt ihm — wohl auf der Bühne vor den Zuschauern — ein Klystier.

Vögeln des Aristophanes als der Götterintrigant auftritt, als der Unzufriedene im Kreise der Götter (Av. 1494 f.). Erscheint ja doch auch in der allgemein verbreiteten Sage Prometheus listig und verschlagen und auch schon in Opposition gegen die Götter [1]).

Wie tief diese Komiker herabsteigen, sehen wir auch an einer andern Göttergestalt, die in den Vögeln auf die Bühne tritt, der Götterbotin Iris. Wie aus der ganzen Stelle (V. 1170 f., V. 1254—56!) hervorgeht und wie der Scholiast (zu V. 1206) richtig bemerkt, ist Iris in der Darstellung des Komikers zur gewöhnlichen *ἑταίρα* geworden [2]). Bezeichnend für die komische Auffassung dieser Göttin ist auch Kratin fr. 314.

ταυτὶ καὶ τολμᾷς σὺ λέγειν ῥοδοδάκτυλος οὖσα.

Ein sehr unwürdiges Bild trägt in der Phantasie des Komikers auch Asklepios, der Gott der Heilkunst, der von Berufs wegen allerlei Pillen und sonstige Arzneimittel kosten muss. Von Aristophanes im Plutus (V. 705/6) wird diese Seite des Gottes nun aber kräftig hervorgehoben und übertrieben, als *ἀγροικος*, ja als *σκατοφάγος* (V. 706) wird er vom Dichter bezeichnet (Vgl. auch Plut. 699 f.).

In eine niedrige Sphäre hat Aristophanes endlich auch die Funktionen der Göttin Pandora verschoben. Bei ihm ist sie auf Grund einer scherzhaften etymologischen [3])

---

1) Mit V. 1545 (Prometheus: *ἀεί ποτ' ἀνθρώποις γὰρ εὔνους εἴμ' ἐγώ*) scheint der Dichter sich quasi zu rechtfertigen, dass er gerade dem Prometheus die Rolle des Götterintriganten zugewiesen habe.

2) Man erkennt auch hier leicht, an welchen Zug der Sage sich der Komiker mit dieser respektlosen Herabwürdigung der Göttin anschliesst. Vgl. Preller-Robert I⁴ p. 497/8. „.... man hielt sie wegen dieser bunten Pracht ihrer Farben für verliebter Natur . . ."

3) Vgl. dagegen die landläufige Deutung des Namens bei Hesiod, *Ἔργα καὶ ἡμέραι* V. 85/6.

Deutung zur Göttin der Bettelei geworden, wie wir mit hinreichender Deutlichkeit aus Av. 971—973 [1]) sehen (Vgl. Kock zu V. 971!)

Wie die Götter in der Komödie nach der Art gewöhnlicher Leute aus dem Volke Athens gezeichnet sind, so werden auch die Wohnungsverhältnisse der Götter ganz in der Weise der athenischen bürgerlichen Wohnung aufgefasst und gestaltet. Das Haus des vornehmen Atheners, in welchem ein eigener Sklave das Amt des θυρωρός versah [2]), hat das Modell abgegeben für die Wohnungen des Zeus (Pax 177 f.) [3]) und des Pluto (Ran. 462 f.), während hinwiederum die Wohnung des Herakles, der ja nur Heros ist, dem kleinbürgerlichen Hause des ärmeren Atheners [4]) nachgebildet ist (Ran. 38 f.). Der Komiker denkt nicht daran göttliche Wohnungen irgendwie zu idealisieren. Einmal ist es bequemer dieselben einfach nach dem Modell des athenischen Wohnhauses zu gestalten und dann — was die Hauptsache ist — es ist dies eine populäre [5]) Auffassung göttlicher Dinge, die sich der Komiker hier zu eigen macht und die er auch deswegen bevorzugt, weil aus ihr sich

---

1) Dass hier nicht, wie der Scholiast meint, die Γῆ ζείδωρος oder ἀνησίδωρος gemeint sein kann, lässt sich schon aus der Art des Opfers schliessen, das der Göttin dargebracht werden soll (θῦσαι λευκότριχα κριόν). Aus Homer Γ 103 f. sehen wir, dass den Erdgöttern schwarzhaarige Opfertiere dargebracht wurden.

2) Cf. Iwan v. Müller, griech. Privataltertümer p. 34², Handbuch Band 4.

3) Bei Zeus ist Hermes Türwart. — Zu beachten ist auch, dass Aristophanes die Fiktion, dass wir ein athenisches Wohnhaus vor uns haben, nicht konsequent festhält (vgl. Pax 199).

4) Cf. Iwan v. Müller a. a. O.

5) Sehr hübsch und in urpopulärer Weise wird der grosse Reichtum der Götter Pax 201/2 veranschaulicht (Scholion zu Pax 201). Vgl. auch Av. 1539—41 und Kock zu V. 1541.

eine Reihe mannigfaltiger Witze ableiten lässt, besonders sehr wirksame Situationswitze, in deren Konstruktion ja eine Hauptstärke des Dichtergenies des Aristophanes liegt.

Auch die Verhältnisse der Unterwelt sind bei Aristophanes (im 1. Teile der Frösche) analog denen der Oberwelt gedacht. Wie die Götter, so haben auch die Geweihten in der Unterwelt ihre Wohnung (Ran. 163). Charon ist den Fährleuten nachgebildet, wie man sie in den Häfen von Athen täglich sehen konnte [1]), die beiden *πανδοκεύτριαι* der Unterwelt gleichen aufs Haar ihren Kolleginnen von der Oberwelt, besonders sind sie gleich tüchtig im Keifen (Ran. 572). Sie sind als Metökinnen gedacht (Ran. 569). Auch in der Unterwelt ist, wie im Olymp, das attische Prozessrecht in Kraft (Ran. 616, Kock zu Ran. 616 und 623/4). Diese Zeichnung der Unterwelt nach dem Bilde der Oberwelt wird dem Dichter zu einer reich fliessenden Quelle der verschiedensten Witze und Spässe. Manchmal wird absichtlich und zwar wieder *γελοίου χάριν* die Illusion, als ob wir uns in der Unterwelt befänden, gewaltsam gesprengt so z. B. wenn Ran. 1012 Dionysos sagt, Euripides verdiene wegen des demoralisierenden Einflusses seiner Werke den Tod, den er doch, da er in der Unterwelt ist, bereits überstanden hat (vgl. auch Kock zu V. 1531!).

§ 4. Parodien homerischer Stoffe.

Wenn wir uns nunmehr den Parodien Homerischer Stoffe zuwenden, so muss uns zunächst eine parodische Einlage in den Wespen des Aristophanes beschäftigen, die wohl geeignet ist auf Wesen und Art der mythologisch-parodischen Komödie einiges Licht zu werfen. Der prozesssüchtige Philokleon wird von seinem Sohne Bdelykleon

1) schol. zu Ran. 190, Ran. 197, Ran. 185—187. Ran. 208 mit schol. zu Av. 1395.

im Hause eingeschlossen gehalten. Um zu entkommen gibt Philokleon vor, er wolle einen Esel verkaufen. Da jedoch der Sohn dieses Geschäft selbst übernehmen will und seinen Sklaven Sosias beauftragt den Esel herauszutreiben, klammert sich Philokleon nach dem Beispiele des Odysseus unten am Bauche des Tieres irgendwie fest und hofft auf diese Weise zu entrinnen. Sosias spricht den Esel, der wegen der Schwere der Last laut jaht, mit folgenden Worten an (Vesp. 179 f.):

κάνθων, τί κλάεις[1]*, ὅτι πεπράσει τήμερον;*
βάδιζε θᾶττον, τί στένεις, εἰ μὴ φέρεις
Ὀδυσσέα τιν'.

Daraufhin macht ihn Bdelykleon, der seinen Vater unten am Bauche des Esels hängen sieht, auf diesen zweiten Odysseus aufmerksam. Und nun beginnt eine sehr komische Unterhaltung des Sklaven und Bdelykleon einerseits und des Alten andrerseits. Sosias richtet zunächst an den (wohlgemerkt unter dem Bauche des Esels hängenden) Philokleon die Frage:

τίς εἶ ποτ' ὦνθρωπ' ἐτεόν;

Hochkomisch ist es nun, dass Philokleon keineswegs aus der Illusion fällt, sondern (wohl mit verstellter Stimme) tapfer antwortet:

Οὖτις νὴ Δία,

und auf eine weitere Frage nach seiner Heimat erwidert der Pseudo-Odysseus ebenso spasshaft

---

1) Wichtig ist, dass wie beim Widder in der Odyssee so beim Esel in der Komödie Traurigkeit fingiert wird. Die gemütvolle Art der homerischen Darstellung, die in der tief empfundenen Anrede Polyphems an den Widder (ι 447 beginnend: *κριὲ πέπον* „Leitbock, trauter Geselle") einen so unvergleichlich schönen Ausdruck gefunden hat, wird in der Parodie imitiert und durch den Gegensatz zwischen den gefühlvollen Worten und der lächerlichen Situation, in der sie gesprochen werden, eine unsagbar komische Wirkung erreicht.

Ἰθακος Ἀποδρασιππίδου

(„Von Ithaka, Fortlaufiades' Sohn" Droysen).

Wie auf den ersten Blick klar ist, hat Aristophanes diesen Namen des Vaters des Odysseus in Anlehnung an *Ἰθακος* (*ἴθι*!) komisch erdichtet. Endlich bricht Bdelykleon die Parodie ab mit den Worten

Οὖτις μὰ τὸν Δί' οὔτι χαιρήσων γε σύ.
ὕφελκε θᾶττον αὐτόν.

— Ob Aristophanes mit dieser parodischen Einlage, wie Ribbeck vermutet, eine Stelle aus des Kratin „*Ὀδυσσῆς*" seinerseits verspottet hat, diese Frage wollen wir hier unerörtert lassen; sie wird sich wohl auch schwer mit Bestimmtheit beantworten lassen. Auf jeden Fall ist es ganz unmöglich die Verse des Aristophanes zur Wiederherstellung des Ganges der Kratinschen Komödie zu benutzen. Es soll hier nur die tatsächlich bei Aristophanes vorliegende Parodie mit dem homerischen Original verglichen und einige bedeutsame Merkmale derselben hervorgehoben werden. Die Parodie besteht zunächst darin, dass die (komische) Handlung des Stückes spasshaft in Parallele gesetzt wird mit der homerischen Erzählung von der Flucht des Odysseus aus der Höhle des Polyphem. Zu beachten ist dabei auch, dass wir in der Komödie zwei Personen (Sosias und Bdelykleon) in der Unterhaltung mit Odysseus bezw. Pseudo-Odysseus treffen, während bei Homer Polyphem beim Entkommen des Odysseus allein spricht. Dadurch, dass Sosias den Esel heraustreibt, während sein Herr Bdelykleon offenbar aussen vor der Türe zusieht, wird die ganze Szene viel lustiger. Das Komische dieser Parodie besteht nun vor allem in dem Kontrast der gegebenen komischen Situation und der auf der Bühne sich abspielenden komischen Handlung einerseits und der parodierten ernsteren Episode aus Homers Odyssee andrerseits, wobei die agierenden Personen ohne jegliche Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit der Handlung ihre Rollen

tapfer durchführen. Ein weiteres Charakteristikum dieser Parodie ist darin zu sehen, dass Aristophanes zwei bei Homer auseinander liegende Szenen in der kühnsten und witzigsten Weise vereinigt hat, nämlich erstens die der Blendung des Polyphem vorausgehende Szene, in welcher Odysseus dem Kyklopen den fingierten Namen *Οὖτις* angibt (*ι* 355—370), und zweitens die glückliche Flucht des Odysseus aus der Höhle des Polyphem (*ι* 436 f). Wir beachten somit bei dieser Homerparodie einen Griff, den wir auch bei der Tragödienparodie finden werden. In der Helenaparodie (in den Thesm. des Aristoph. V. 855 f.) sind der Anfang des Stückes und die bei Euripides viel später erfolgende *ἀναγνώρισις* des Menelaus und der Helena (V. 900 f.) zusammengelegt. Es wird also durch diese Homerparodie bestätigt, was Prof. Roemer bei der Besprechung der Helenaparodie sagt[1]): „Die übliche laxe Bindung des Sujets in den Komödien und die Vorliebe der Komiker Szenen *ἕξω τῆς ὑποθέσεως γελοίου χάριν* einzulegen berechtigen uns doch einigermassen zu der Annahme, dass die parodische Komödie ihrer ganzen Natur nach frisch und frei gerade solche Szenen mit Vorliebe herausgriff, die für die gelungene Travestierung am geeignetsten schienen, und diese dann, so gut es ging, zu einem Bouquet zusammenband.“ Übrigens ist der eine Unterschied zwischen diesen beiden analogen Fällen zu beachten, dass in der Helenaparodie die beiden auseinanderliegenden Szenen des Tragikers einfach zusammengelegt, neben einander gerückt sind, während hier an unsrer Wespenstelle die beiden Szenen aus Homer in hochkomischer Weise in einander geschoben und völlig zusammengeschweisst sind. — Bevor wir von dieser gelungenen Homerparodie Abschied nehmen, wollen wir uns noch die folgenden Worte des Sosias

1) Roemer, Zur Kritik und Exegese etc. S. 637/8.

(oder nach andern des Bdelykleon) näher ansehen (Vesp. 187 f.):

ὦ μιαρώτατος,
ἵν' ὑποδέδυκεν· ὥστ' ἐμοιγ' ἀνδάλλεται
ὁμοιότατος κλητῆρος εἶναι πωλίῳ.

Droysen bemerkt hiezu: „Dass der Esel den Hellenen für ein besonders geiles Tier gilt, erklärt das Pfui des braven Sohnes." Daraus können wir sehen, wie der Komiker jede komische Situation der Sage oder des parodierten Gedichtes aufgreift und das Komische, eventuell auch, wie hier, das Obszöne derselben derb hervorhebt.

Im Anschluss an diese parodische Einlage der Wespen müssen wir uns polemisierend gegen eine Behauptung des Italieners Olivieri wenden, die er in dem Aufsatze „A proposito degli studi fatti su Omero dai Comici greci" [1]) ausgesprochen hat. Er sagt unter anderem, dass, während die Dichter der alten attischen Komödie, wie Kratinus und andere, jedesmal (!) eine ganze Komödie der Parodie eines homerischen Mythos gewidmet hätten, Menandros dieses Element auf einzelne Szenen und einzelne Stellen beschränkt habe [2]). Mir ist es unklar, worauf sich Olivieri bei dieser so bestimmt aufgestellten Ansicht stützt. Im Gegenteil erscheint es mir so gut wie sicher, dass auch in der alten attischen Epoche öfters kürzere Parodien homerischer Mythen in Komödien beliebigen Inhalts γελοίου χάριν eingelegt wurden, wie wir übrigens aus der besprochenen Parodie der Polyphemsage in den Wespen (V. 180 f.) direkt beweisen können. Hat ja auch die Tragödienparodie keineswegs immer ein ganzes Stück ausgefüllt, sondern ist vielmehr nicht selten (vgl.

1) Rivista di filologia XXIX, 1901 pag. 567—571.

2) Vgl. auch Bursians Jahresbericht 1903 Jahrg. 31. Band 116 und 117 Abt. 1. Griechische Klassiker. Bericht über die Literatur der griechischen Komödie von Holzinger.

die parodischen Einlagen in den Thesmophoriazusen) auf einzelne Szenen und einzelne Stellen beschränkt worden.

Ganz unbesprochen dürfen wir auch eine zweite Wespenstelle nicht lassen, obwohl sie für unser Thema keine besonders grosse Bedeutung hat. Im Wechselgespräch mit dem im Hause eingeschlossenen Philokleon sagt der Chor unter anderem folgendes (V. 350/1):

ἔστιν ὀπὴ δῆθ' ἥντιν' ἂν ἐνδοθεν οἷός τ' εἴης διορύξαι, εἶτ' ἐκδῦναι „ῥάκεσι κορυφθείς" ὥσπερ πολύμητις Ὀδυσσεύς[1]);

Die Version, welcher Aristophanes hier folgt, geht, wie der Scholiast andeutet, auf die Kykliker zurück.

Joh. Schmidt bei Roscher (Sp. 638) bietet folgende Erklärung, es sei eine Verbindung von Odysseus als Bettler (*δ* 246) und der Version bei Lesches, wonach Odysseus und Diomedes durch eine unterirdische Schleuse gehn. Jedesfalls folgt Aristophanes hier derjenigen Version, die den Helden in einer unwürdigen Lage zeigt, möglich auch, dass er die beiden Versionen

1) *ῥάκεσι κορυφθείς* (Homer)
2) *δι' ὑδρορρόας* (Lesches)

absichtlich verknüpft hat, weil in beiden der Held in wenig heldenmässiger Weise und in einer unwürdigen Situation auf den Schauplatz tritt.

Ein hübsches Beispiel dafür, wie geschickt die Komödiendichter (auch schon die der altattischen Epoche) den Mythus zur Verspottung von Leuten des Tages zu benützen verstanden, zugleich ein gelungenes komisches Gegenbild zur *Νέκυια* in Homers Odyssee finden wir in dem vom Chor Av. 1553—64 erzählten köstlichen Mythus. Derselbe besteht aus zwei Teilen; denn zwischen Vers 1555 und Vers 1556 ist ein Einschnitt zu denken. Im ersten Teile werden unter dem Bilde des sagenhaften

1) Vgl. Roemer, Aristophanes-Studien S. 84/85.

Volkes der *Σκιάποδες*[1]) Sokrates und seine Schüler verspottet. Diese „Schattenfüssler" benützen ihre ungewöhnlich breiten Plattfüsse als Sonnenschirme und sitzen so in ihrem eigenen Schatten. Sie werden hier in der Komödie zum Bilde für die grübelnden Philosophen, „die sich auch unter den Schatten ihrer eigenen Denkungsart hinsetzen und vor den Sonnenstrahlen der Wahrheit geschirmt sind" (Droysen). Unter diesen bleichen Gestalten[2]) sitzt Sokrates und *ψυχαγωγεῖ*. Dieses Wort ist doppelsinnig, indem es sowohl „die Seelen Lebender anlocken" als auch „abgeschiedene Seelen aus der Unterwelt heraufrufen" bedeutet. Bei dem Volke der „Schattenfüssler" fingiert der Dichter auch einen See und so wird der Ort zu einem Eingang in das Reich der Schatten. Nun schlägt das Bild um: es folgt ein komisches Gegenstück zur *Νέκυια* in der Odyssee (*λ* 23 f.). An die eben geschilderte Stätte der Totenbeschwörung kommt auch Peisandros. Aber er will nicht, wie weiland Odysseus, fremde Seelen beschwören, nein seine eigene will er sehen, die ihm auf Erden aus Feigheit schon längst abhanden gekommen ist. Das Opfertier, das er schlachtet, ist nicht wie bei Homer ein Lamm, sondern es wird spasshaft seiner Körpergestalt angepasst: es ist ein Kamellamm, womit spöttisch auf des Peisandros Körperlänge angespielt wird. Nachdem er das Opfer geschlachtet, wartet er gespannt. Und wer erscheint? — *Χαιρεφῶν ἡ νυκτερίς*[3]). Auf die kritischen und exegetischen Schwierigkeiten, welche die letzten Verse bieten, können wir hier nicht eingehen, es ist auch nicht nötig, denn für unsern Zweck genügt das, was sicher feststeht. Wir sehen aus der ganzen Stelle, wie geschickt der Komiker mythologische Verhältnisse zu benützen weiss und mit welcher Skrupellosigkeit er sie zu benützen wagt als

1) Vgl. Harpokration s. v. *Σκιάποδες* und Plin. N. H. 7, 23.
2) Vgl. Nub. 94 f., 198 f., 225 f.
3) Vgl. hierüber Kock zu V. 1564.

Ausgangspunkt für die Erdichtung eigener komischer Mythen, die dann in genialer Weise zur Verspottung bekannter zeitgenössischer Persönlichkeiten verwendet werden.

Auf einen homerischen Mythus nimmt Aristophanes auch Plut. 290 f. Bezug, wo ein Dithyrambus des Philoxenos parodiert wird. Es ist aber wohl kaum mit dem Scholiasten (zu V. 298) anzunehmen, dass Aristophanes den Philoxenos deswegen durchgehechelt habe, weil er in verschiedenen Punkten von Homer abwich [1]), sondern die Parodie ist Selbstzweck und *γελοίου χάριν* eingelegt. jener Dithyrambus des Philoxenos aber muss damals sehr bekannt gewesen sein.

Von höchstem Interesse für uns ist nun aber der folgende Wechselgesang (V. 302 f.), den der Komiker selbst aus seiner eigenen Phantasie hinzugedichtet hat. Denn dass auch hier noch eine Parodie des Philoxenos vorliege, ist unwahrscheinlich, wenigstens erwähnen die Scholien nicht, dass die Sage von Odysseus' Aufenthalt bei Kirke in einem Dithyrambus des Philoxenos behandelt worden sei, während sie dies von der Kyklopengeschichte (besonders von dessen Liebe zu Galatea) bis zur Blendung des Polyphem durch Odysseus ausdrücklich hervorheben [2]). Karion ahmt mit seinem Tanze die Kirke nach, die Zaubertränke braute und die Gefährten des — (*παρ' ὑπόνοιαν* substituiert) Philonides in Korinth einst (d. h. jüngst) verführte *μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν ὡς ὄντας κάπρους*. Die Choreuten fordert er auf, ihm, der Mutter (*τῇ μητρί* V. 308), als *χοῖροι* zu folgen. Darauf übernimmt der Chorführer die Rolle des Odysseus und

---

1) schol. zu V. 298: *ταῦτα πάντα διασύρων τὸν Φιλόξενον εἶπεν ὡς μὴ ἀληθεύοντα.*

2) schol. zu V. 298 u. zu V. 301: *ὡς καὶ τῆς τυφλώσεως αὐτοῦ οὔσης ἐν τῷ ποιήματι.*

singt, er werde als solcher die Kirke *λαβεῖν ὑπὸ φιλη-δίας* und sie *ἐκ τῶν ὄρχεων κρεμαννύναι* etc. etc. Wir müssen nun an dieser Stelle zweierlei beachten:

1) Was entwirft uns hier der Komödiendichter für ein Bild von dem Aufenthalte des Odysseus bei der Halbgöttin Kirke! Die homerische Erzählung, dass Kirke die Gefährten des Odysseus zaubernd in Schweine verwandelt habe, hat der Komiker, wie es seine Art ist, umgedeutet, er hat das Unglaubliche und Phantastische, was in dieser Sage liegt, auf etwas Natürliches, Triviales und Gemeines zurückgeführt. Wenn Homer erzählt, Kirke habe die Gefährten des Odysseus in Schweine verwandelt, so ist das — so sagt der Komiker — nur ein sagenhafter und bildlicher Ausdruck dafür, dass Kirke die Gefährten des Odysseus „ad omnia veneris genera turpissima adducebat." — Wenn im folgenden der Chorführer (in der Rolle des Odysseus) droht, er werde die Kirke *ἐκ τῶν ὄρχεων κρεμαννύναι,* so weicht, worauf auch die Scholien (zu V. 312) hinweisen, Aristophanes in diesem Punkte von Homer ab, der den Odysseus mit gezücktem Schwerte auf Kirke eindringen lässt (*κ* 321/2). Der Grund für diese Abweichung von der homerischen Erzählung ist darin zu suchen, dass der Komödiendichter die Szene lustiger zu gestalten bestrebt ist. Man braucht daher nicht notwendig mit dem Scholiasten anzunehmen, dass dieser Zug einem andern Teile der Odyssee entnommen sei, dass z. B. an die Bestrafung des Melanthios durch Odysseus (*χ* 192 f., 475 f.) gedacht sei. Endlich hat Leeuwen recht, wenn er sagt, dass „*ἐκ τῶν ὄρχεων κρεμαννύναι*" nur eine populär kräftige Wendung für „*κρεμαννύναι*" überhaupt sei. Wir wissen, dass auch heute der gemeine Mann bei solchen Drohungen den Mund möglichst voll zu nehmen pflegt.

2) Nun hat aber Aristophanes dieses Bild von Odysseus' und seiner Gefährten Aufenthalt bei Kirke auf das Verhältnis des Plut. 179 erwähnten Philonides zu der

korinthischen Hetäre Nais bezogen, „quae arte sua Philonidem eiusque sodales in sues luto amicas nuper mutavit“ (Leeuwen). Wir sehen wieder, wie der Komiker sich nicht scheut und es trefflich versteht, mythologische Erzählungen so zu verdrehen und zu wenden, dass sie zur Verspottung zeitgenössischer Personen geeignet werden. Durch die Vermengung der heroischen mit der eigenen Zeit oder besser durch die Projizierung der eignen Zeit in das Heroenzeitalter hinein[1]) wird eine hochkomische Wirkung erzielt.

Mit Polyphem scheint jener Philonides von Nikochares (fr. 2 und 3 K.) in seiner *Γαλάτεια*[2]) in Parallele gesetzt worden zu sein. Dieser Vergleich passt deswegen sehr gut, weil Philonides eine gewaltige Körpergrösse besass, dagegen durch kein hervorragend grosses Mass von Geistesgaben ausgezeichnet war[3]).

Das Gepräge der komischen Auffassung trägt auch der Ausdruck

Ἰθακησία ὀρτυγομήτρα („der Wachtelkönig aus Ithaka“ — Kratin fr. 246 K.),

der ohne Zweifel auf Odysseus zu beziehen ist und in spasshafter Weise die geistige Überlegenheit des Odysseus gegenüber den andern Griechenfürsten charakterisieren soll (Vgl. Kock zu Av. 870).

Aber auch Homers Lieblingsheld Achill stand diesen Komikern nicht auf der unersteigbaren Höhe einwandfreier Heldenhaftigkeit. Sie haben sich nicht gescheut auch diese ideale Heldengestalt in die niedrige Sphäre der Gewöhnlichkeit herabzuzerren Beweis dessen ist uns Phrynichos fr. 52 K.

---

1) Die Diktion ist ganz im Stile einer sagenhaften Erzählung aus der Heroenzeit gehalten, vgl. *ποτ'* V. 303.

2) S. oben S. 78.

3) schol. zu Plut. 179: *κωμῳδεῖται δὲ (Φιλωνίδης) ὡς εὔπορος καὶ ὡς μέγας τῷ σώματι καὶ ἠλίθιος.*

σὺ δὲ τιμιοπώλης ὡς Ἀχιλλεὺς οὐδὲ εἷς.

Casaubanus schon hat diese Worte mit grosser Wahrscheinlichkeit dahin erklärt, dass irgend jemand einem Verkäufer auf dem Markte den Vorwurf macht, dass er seine Sachen zu teuer verkaufe, indem er sagt: „tu vero merces tuas nimio pretio vendis ut ne Achilles quidem ullus“ (Kock). Achill gab ja, wie aus Homer (Ω 229 f.) bekannt ist, den Leichnam Hektors nur um den Preis eines ungeheuren Lösegeldes zurück. Recht viel lässt sich aus der kurzen Apostrophierung des Achill in diesem Fragment für unsern Zweck nicht entnehmen; immerhin ist es, wenn wir die Deutung des Casaubonus billigen, sehr bezeichnend, dass Achill, dessen Heldenhaftigkeit bei Homer in so herrlichem Lichte erstrahlt, von dem Komiker mit einem Marktverkäufer in Vergleich gesetzt wird.

Dass auch das reine, idealschöne Verhältnis zwischen Achill und seinem Freunde Patroklus mit dem Schmutz der Komödie beworfen wurde, müssen wir nach all dem bisher Gesagten vermuten. Auf die Art aber, wie die Komiker diese Freundschaft aufgefasst haben, darf man vielleicht rückwärts schliessen von Lukian XLVIII 46, wonach Patroklus nichts weiter war als der παράσιτος des Achill [1]).

Über die Ὀδυσσῆς des Kratin ist in II § 1 ausführlich gehandelt worden.

§ 5. Parodien tragischer Stoffe.

Bei den Tragödienparodien können wir eine bestimmte Art der Parodie festsetzen, welche die alten Erklärer trefflich charakterisiert haben mit den Worten „τὰ μεγάλα πάθη ὑποπαίζει τῆς τραγῳδίας“ d. h. „die Ausbrüche gewaltiger Leidenschaft in der Tragödie verspottet er“,

1) Vgl. auch Plato Symp. 180 A und Lehrs, de Aristarchi studiis Homericis s. v. Patroclus.

nämlich der Komödiendichter (schol. zu Ach. 328). Daraus lernen wir ein wichtiges und wirksames Mittel kennen, welches die parodische Komödie zur Verspottung der Tragiker hatte. Betrachten wir zunächst die Acharner-Stelle, zu welcher der Scholiast die angeführte Bemerkung macht, Ach. 328! Hier liegt eine Parodie eines hochtragischen Momentes der Telephussage vor, wie sie sowohl von Äschylus als von Euripides behandelt wurde. Wie Telephus zu seiner Rettung den kleinen Orest ergriff und ihn zu töten drohte, *ἵνα τύχῃ παρὰ τοῖς Ἕλλησι σωτηρίας* (schol. 332), so holt hier Dikäopolis, den die ergrimmten Acharner wegen Landesverrates zu steinigen drohen, einen Kohlenkorb und ein blankes Schwert und droht den Kohlenkorb zu ermorden (V. 335), wenn sie ihn nur mit einem Steine treffen sollten. So hat Dikäopolis ein Unterpfand für seine Rettung und entgeht auf diese Weise dem Tode. Denn ihren teuren Landsmann (V. 333) „Kohlenkorb" werden die Acharner nimmer verraten (V. 340).

Ganz ähnlich ist die Situation Thesm. 688 f., wo ebenfalls jene Telephussage parodiert wird. Um aus der Weiberversammlung glücklich zu entkommen, entreisst Mnesilochus der Mika ihr Kind und droht es umzubringen, wenn man ihn nicht freilasse. Dabei scheinen die Verse 693—696 wortwörtlich aus der Tragödie entnommen zu sein. Leider ist die Tragödie „Telephus" des Äschylus und des Euripides — welche von beiden Aristophanes an den angeführten Stellen parodiert, müssen wir dahingestellt sein lassen — verloren, sodass ein genauer Vergleich der Parodie mit dem Originale ausgeschlossen ist. Später (Thesm. 730) entpuppt sich das *παιδίον* zur höchsten Überraschung und zur grössten Lust der Zuschauer als ein mit Kinderkleidern angetaner Weinschlauch — die mit so tragischen Worten eingeleitete und anfangs auch fortgeführte tragische Szene hat einen hochkomischen Abschluss gefunden.

Wir wollen nun gleich die übrigen parodischen Einlagen in den Thesmophoriazusen besprechen! Ein hübsches Beispiel für die von dem Komödiendichter gewählten komischen Substitute finden wir Thesm. 770 f. Mnesilochus macht einen erneuten Versuch zu entkommen, indem er seinen Schwager Euripides von seiner traurigen Lage in Kenntnis zu setzen sucht. Er benützt dazu höchst spasshaft eine Szene aus dem Euripideischen Drama „Palamedes". Palamedes ward von Odysseus verfolgt und trotz seiner Unschuld zum Tode verurteilt und umgebracht. Oax grub die Trauerkunde in die Schiffsruder ein, diese beschriebenen Ruder wurden dann ins Meer geworfen, sie sollten dem greisen Vater des Palamedes, Nauplios, die traurige Nachricht bringen. An diese Szene der Tragödie erinnert sich nun Mnesilochus in seiner trostlosen Situation, er ahmt sie in der Verzweiflung, ohne der Wahrscheinlichkeit der Handlung irgendwie Rechnung zu tragen, in komischer Weise selbst nach: In Ermanglung der Ruder wählt er als Schreibtafeln die auf der Bühne vorhandenen Götterbilder mit der einfachen Begründung:

ξύλον γέ τοι καὶ ταῦτα καὶ ἐκεῖν' ἦν ξύλον. (V. 775).

Während er nun die Buchstaben auf die Votivtafeln (solche werden es wohl gewesen sein, vgl. schol. zu V. 773) eingräbt, deklamiert er mit tragischem Pathos mehrere Verse der Tragödie — mischt aber darunter plötzlich (V. 781) eine recht prosaische Bemerkung über ein misslungenes *P.* In tragischem Stil sind diese Verse (776 f.) offenkundig gehalten, das ist deutlich; ob freilich ein wörtliches Zitat vorliegt, lässt sich bei dem Verluste der parodierten Tragödie nicht mit Bestimmtheit sagen, doch darf man es wohl mit ziemlicher Sicherheit vermuten. Bei den letzten Worten (V. 783/4) fliegen — es muss ein sehr komisches Spiel gewesen sein! — die beschriebenen Votivtafeln lustig nach allen Seiten über die Bühne. Wir bewundern hier die geniale Gewandtheit des Dichters komische

Szenen zu gestalten. Die unglückliche Lage des Mnesilochus, der seinen Schwager gerne zu seiner Rettung herbeilocken und ihm Kunde von seiner Not geben möchte, erinnert den Dichter an eine Szene des Euripideischen Palamedes und nun wird, so gering auch der Vergleichspunkt sein mag, mit unerhörter Kühnheit diese Parodie durchgeführt, so unwahrscheinlich die Szene auch werden mag. Ein weiteres Moment der komischen Wirkung besteht auch darin, dass der Kontrast zwischen dem gegebenen Bühnenbild und der fingierten tragischen Situation den Dichter nicht nur nicht geniert, sondern von ihm *γελοίου χάριν* absichtlich hervorgehoben wird.

V. 846 f. macht Mnesilochus einen zweiten Versuch den Euripides herbeizulocken und zwar durch Nachahmung der tragischen Helena. Diese kann er leicht imitieren, da er ja selbst Weiberkleidung trägt. Dieser geringe Anhaltspunkt muss dem Zuschauer wiederum genügen sich die neu fingierte tragische Situation vorzustellen. Der auf der Bühne stehende Altar muss als Grabhügel des Proteus dienen (V. 888!). Im übrigen spielt Mnesilochus die tragische Rolle ohne weiteres im komischen Kostüm. Was die äussere Form der Parodie anlangt, so sehen wir, dass der Komiker zunächst einige Verse wörtlich anführt (V. 855 und 856), den dritten aber spasshaft abändert (vgl. V. 867 und V. 910!). Sehr beachtenswert ist, dass Kritylla zwischen die hochtragischen Worte der Mnesilochus-Helena hinein immer wieder ihre prosaischen, auf die wirkliche Lage des Mnesilochus bezüglichen Bemerkungen macht (V. 856, 861, 863/3), wodurch der Zuschauer immer wieder gewaltsam in seiner Illusion, wenn diese überhaupt zustandekam, gestört und der Gegensatz zwischen der fingierten tragischen Situation und der komischen Wirklichkeit fortwährend markant hervorgehoben wird. Gerade dieses Neben- und Ineinander des tragi-

schen und komischen Spiels muss von der kräftigsten Wirkung gewesen sein. Der Versuch den Euripides herbeizulocken sollte diesmal gelingen, denn V. 871 erscheint wirklich Euripides, als schiffbrüchiger Menelaus kostümiert, auf der Bühne. Der erste Vers, den hier Euripides in der Rolle des Menelaus spricht, stammt aus Euripides' Helena (V. 68), gehört aber dort dem Teuker. Wir sehen und hätten uns das im voraus denken können, dass der Komiker in dieser Beziehung keineswegs ängstlich ist, sondern dass er die Verse des Tragikers in dem Munde beliebiger Personen verwendet, wie er sie eben gerade brauchen kann. Die beiden folgenden Verse (V. 872 und 873) sind vom Komiker frei hinzugedichtet oder auch anderswoher entlehnt. Auch hier sind die auf die komische Situation bezüglichen Zwischenbemerkungen der Kritylla äusserst wirkungsvoll so besonders, wenn sie V. 876 bei dem Namen des Proteus an den athenischen Strategen Proteas denkt. Schliesslich muss Kritylla selbst es sich gefallen lassen, dass sie in die tragische Situation mit hineingezogen wird: Mnesilochus-Helena stellt sie (V. 897) dem Euripides-Menelaus als Theone, des Proteus Tochter, vor, was sich Kritylla natürlich energisch verbittet:

μὰ τὼ θεώ,
εἰ μὴ Κριτυλλά γ' Ἀντιθέου Γαργηττόθεν.

Mnesilochus-Helena freilich lässt sich durch diese energische „Richtigstellung" in ihrer Illusion keineswegs stören, sondern spielt ihre tragische Rolle unentwegt weiter (V. 900 u. 901).

Im folgenden bringt der Dichter eine prächtige Parodie der tragischen *ἀναγνώρισις*, wobei die Verse 906—912 wörtlich aus Euripides zitiert sind (vgl. Eurip. Helena 72 und 557). Nur den einen Vers 910 hat der Komiker spasshaft und gewiss zum grössten Vergnügen der Zuschauer *πρὸς τὸ αὐτῷ χρήσιμον* abgeändert.

ἐγὼ δὲ Μενέλεῳ σε τῷ ἐκ τῶν ῥᾴων

(ich vergleiche dich dem Menelaus — dem vom Gemüsemarkt).

Die Anspielung auf des Euripides angebliche Abstammung von einer Gemüsehändlerin ist deutlich genug und so wird die Illusion, dass wir einen tragischen Menelaus vor uns haben, wieder in der witzigsten Weise gesprengt.

Besonders wirksam muss die folgende Stelle gewesen sein, die in Dochmien abgefasst ist, einem Versmasse, welches zum Ausdruck der höchsten inneren Erregung dient (V. 913 ff.):

ὦ χρύσιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος εἰς χέρας!
λαβέ μ', λαβέ μ', πύσι· περίβαλε δὲ χέρας.
φέρε, σὲ κύσω. — ἄπαγε μ', ἄπαγ', ἄπαγ', ἄπαγέ με
λαβὼν ταχὺ πάνυ.

Wenn man sich die ganze Situation vergegenwärtigt, in welcher diese Worte gesprochen werden, wenn man ferner die gelungene Nachahmung des tragischen Pathos ins Auge fasst, so kann man sich denken, dass eine solche Szene ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen konnte. — Über die Verbindung der beiden bei Euripides weit auseinanderliegenden Szenen (Anfang des Stückes und *ἀναγνώρισις*) ist schon oben in § 4 gesprochen worden.

Noch eine weitere Parodie hat Aristophanes in die Thesmophoriazusen eingelegt (V. 1001 f.). Mnesilochus ist durch die Polizei gefesselt worden und wird von einem Polizeisoldaten bewacht. Er macht nun einen letzten verzweifelten Versuch zu entkommen, indem er die Rolle der tragischen Andromeda übernimmt, während Euripides, der ihm von seinem Hause aus zunächst zuwinkt, den Perseus spielt (vgl. V. 1098 f.). Die einzige Ähnlichkeit der komischen und tragischen Situation besteht darin, dass Mnesilochus in Frauenkleidung und gefesselt ist (V. 1012/3) Im übrigen stört auch hier die

Inkongruenz des augenblicklichen Bühnenbildes mit der fingierten tragischen Handlung und den tragischen Worten den Dichter nicht im mindesten. So redet Mnesilochus-Andromeda den Chor mit den Worten an:

φίλαι παρθένοι, φίλαι etc.

obwohl der Chor weder aus Jungfrauen besteht noch dem Mnesilochus freundlich gesinnt ist. In der Klagemonodie, welche zunächst Mnesilochus als Andromeda vorträgt, mischt er unter die aus Euripides entlehnten Verse der heroischen Königstochter in spasshafter Weise eigene Worte, die sich auf seine wirkliche peinliche Lage beziehen (z. B. V. 1024 f.) oder er wendet die tragischen Worte mitten im Satze so, dass sie seiner wirklichen Lage besser entsprechen (V. 1021! vgl. Leeuwen zu V. 1019—21). Von V. 1036 an dichtet der Komiker im selben Versmass und in demselben (tragischen) Stile weiter, nur sagt er jetzt Dinge, welche ganz zu der wirklichen Lage des Mnesilochus passen. Wie hat nun der Komiker im weiteren Verlaufe unserer Komödie die Echo-Szene der Euripideischen Andromeda, die von tiefergreifender Wirkung gewesen sein muss, umgeprägt und profaniert! (V. 1056 f.). Bei Aristophanes tritt Frau Echo als geschwätziges altes Weib (urkomisches Substitut!) in eigener Person auf die Bühne und wechselt zuerst auch einige Worte mit Mnesilochus-Andromeda, um sich dann in den Hintergrund zurückzuziehen und in Funktion zu treten. Zuerst führt Mnesilochus seine Rolle tapfer durch: er deklamiert mit Pathos die hochtragischen Verse aus der Euripideischen Tragödie, Frau Echo wiederholt dienstbeflissen je die letzten Worte. Bald aber durchbricht Mnesilochus die Illusion mit den Worten:

ἀπολεῖς μ' ὦ γραῦ, στωμυλλομένη

(„Tot macht mich, o Weib, dein albern Geschwätz!“ Droysen),

worauf das Echo zurückgibt:

στωμυλλομένη („dein albern Geschwätz!“)
Schliesslich artet die ganze Szene in eine echt komödienhafte Spassmacherei aus; es tritt noch der skythische Bogenschütze auf die Bühne und auch seine halbbarbarischen Worte werden von Frau Echo zurückgegeben.

Erst V. 1098 f. wird die begonnene Andromeda-Parodie zu Ende geführt. Euripides erscheint als Perseus auf der Bühne und es beginnt eine Wechselrede zwischen Mnesilochus-Andromeda und Euripides-Perseus, bestehend aus Versen, die zum Teil, wie die Scholien versichern, wörtlich der Tragödie des Euripides entnommen sind, zum Teil aber auch wieder in tragischem Stil neu hinzugedichtet sind. Wie in der Helena-Parodie Kritylla, so spielt hier der Bogenschütze sozusagen die lustige Person, indem er durch seine nüchternen Zwischenbemerkungen, die sich auf die komische Handlung beziehen, die Illusion der Zuschauer, als ob sie einer Tragödie zusähen, gewaltsam stört und die Zuschauer immer wieder an die tatsächliche komische Situation des Mnesilochus erinnert (V. 1102, 1108/9, 1111/2, 1114, 1118/9!)

Um die Wirkung solcher Parodien einigermassen auszudenken, stelle man sich noch weiter vor, wie dieser Euripides-Perseus im höchsten Drange der Gefühle seine königliche Geliebte (in Wirklichkeit den als Weib kostümierten, glatt rasierten Mnesilochus!) auf der Bühne umarmt mit den Worten (V. 1116 f.)

φέρε, Σκύθ! ἀνθρώποισι γὰρ νοσήματα
ἅπασίν ἐστιν, ἐμὲ δὲ καὐτὸν τῆς κόρης.
ταύτης ἔρως εἵληφεν.

Und nun wird V. 1119/20 und V. 1123/4 (!) auch diese rührende Szene von dem τοξότης in frecher Weise profaniert.

Die besprochenen parodischen Einlagen in den Thesmophoriazusen gehören mit zu dem Wichtigsten, was sich zum Thema dieser Abhandlung beiziehen lässt. Denn

aus ihnen können wir uns noch am ehesten — wenn auch wieder nur im allgemeinen — ein Bild machen von dem ganzen Ton und der äusseren Form einer mythologisch-parodischen Komödie, soweit sie nicht Satyr-, sondern Tragödienparodie war. Wir heben als Hauptmerkmale dieser Art von Parodie hervor [1]):

1. Der Komiker entlehnt einige Verse aus der Tragödie wörtlich oder er ändert sie spasshaft für seinen Zweck um oder er dichtet im tragischen Stil neue Verse mit eigenem (komischem) Inhalte hinzu,

2. ein ganz geringer, oft nur sehr äusserlicher Anhaltspunkt muss dem Zuschauer genügen sich unter dem gegebenen komischen Bühnenbild die neu fingierte tragische Situation vorzustellen. Diese Inkongruenz der wirklich gegebenen komischen Szenerie mit der gedachten tragischen Situation benützt der Komiker zur Erhöhung der komischen Wirkung, indem er

3. durch eine „lustige Person" (einmal Kritylla in der Helena-Parodie, das andere Mal den skythischen Bogenschützen in der Andromeda-Parodie) diesen Gegensatz zwischen dem fingierten tragischen und dem tatsächlichen komischen Spiele immer wieder grell hervorheben lässt. Diese lustige Person bezieht

4 mythologische Namen, die sie nicht kennt, auf Orte und Leute vom Tage, wovon später noch die Rede sein wird (§ 7),

5. endlich wurde schon darauf hingewiesen, dass der Komiker in der Andromeda-Parodie zwei auseinanderliegende Szenen der Tragödie vereinigt.

Wie weit und ob diese fünf Punkte wirklich als charakteristische Merkmale der parodischen Komödie überhaupt genommen werden dürfen, das können wir mit

1) Vgl hierüber wie zu diesem ganzen Paragraphen Roemer, Zur Kritik u. Exegese v. Hom., Eurip., Aristoph. u. d. a Erkl. ders. S. 636/7.

Sicherheit natürlich nicht entscheiden. Gewisse Unterschiede sind schon dadurch bedingt, dass es sich in den eben behandelten Parodien nur um parodische Einlagen in Komödien nichtmythologischen Inhaltes handelte, die eine Art Doppelhandlung entstehen liessen, sodass die einzelnen Schauspieler eine doppelte Rolle, eine tragische und eine komische, zu spielen haben, eine Erscheinung, die naturgemäss für die eigentlich parodische Komödie nicht in gleicher Weise zutreffen kann. Sicher ist dagegen dies, dass die angegebenen Mittel nicht die einzigen gewesen sind, mit welchen die parodische Komödie gearbeitet hat. Wenn wir aus den erhaltenen Komödien des Aristophanes sehen, mit welch' unerhörter Kühnheit und schrankenloser Freiheit die Komiker Stücke und Szenen gestalten, so wäre es verkehrt, wenn man glauben wollte die Eigentümlichkeit des Baues und die ganze Art einer mythologisch-parodischen Komödie mit der Hervorhebung einiger weniger charakteristischer Züge auch nur annähernd erschöpfend geschildert zu haben. Hier müssen wir uns eben bescheiden mit einem non liquet!

Eine weniger umfangreiche parodische Einlage finden wir Wolken V. 1261 f. Amynias, ein Gläubiger des jungen Pheidippides, erscheint vor dessen Hause um sein Geld zurückzufordern, da es ihm selbst zur Zeit recht schlecht gehe. Vor dem Hause des Pheidippides stösst er den tragischen Schmerzensruf aus:

ἰὼ μοί μοι (V. 1259).

Darauf erscheint nicht Pheidippides, sondern sein Vater Strepsiades; dieser gewahrt zunächst den Amynias nicht und spricht daher die folgende Worte:

ἔα
τίς οὑτοσί ποτ' ἔσθ' ὁ θρηνῶν; οὔ τί που
τῶν Καρκίνου τις δαιμόνων ἐφθέγξατο;

Amynias erwidert:

τί δ᾽; ὅστις εἰμί, τοῦτο βούλεσθ᾽ εἰδέναι;
ἀνὴρ κακοδαίμων.

V. 1264/5 deklamiert dann Amynias zwei Verse aus des Xenokles Tragödie Likymnios, die er aber für seinen Zweck abändert, indem er statt „*ὦ τύχαι χρυσάμπυκες δόμων ἐμῶν*“ (wie die Stelle etwa gelautet haben mag) einsetzt:

ὦ τύχαι Θρανσάντιγες || ἵππων ἐμῶν.

Darauf Strepsiades:

τί δαί σε Πληπόλεμός ποτ᾽ εἴργασται κακόν;

Wir beobachten hier, dass die Situation, in welcher bei dem Tragiker die angeführten Worte gebraucht werden, grundverschieden ist von der Situation in der Komödie. Während dort die Worte (wahrscheinlich nach dem schol.) gesprochen werden von Alkmene, welche über den Tod ihres Bruders Likymnios trauert, spricht sie hier ein junger athenischer Aristokrat (Amynias), der zur Zeit in Geldnöten ist und deshalb seinem Sport nicht mehr sich hingeben kann. Dort handelt es sich um verlorenes Leben, hier in der Komödie um verlorenes Geld.

Die glänzende Erzählung von der *μανία* des Herakles im Euripideischen Herakles sehen wir in der Komödie (Aristophanes Ran. 561 f.) zur Durchführung einer Zechprellerei benutzt.

Eine gelungene Parodie des euripideischen Bellerophon, der auf dem Flügelrosse Pegasus gen Himmel reitet[1]), haben wir im Frieden des Aristophanes. Hier reitet Trygäus auf einem riesigen Mistkäfer (wie urkomisch ist hier allein schon dieses Substitut!) in die olympische Wohnung des Zeus um den langersehnten Frieden vom Himmel herunterzuholen. Verschiedentlich werden dabei von Trygäus Verse aus der Euripideischen

1) Die Spur einer ähnlichen Parodie oder einer Parodie des von dem Adler des Zeus in den Olymp empor getragenen Ganymed liegt möglicherweise in Pherekrates fr. 135 K. vor.

Tragödie gesprochen, besonders hübsch lautet es, wenn er V. 76 seinen *κάνθαρος* mit folgenden poetischen Worten anredet:

ὦ Πηγάσιόν μοι, φησί, γενναῖον πτερόν,
οπως πετήσει μ' εὐθὺ τοῦ Διὸς λαβών.

Solche Worte in solcher Situation gesprochen haben ihre Wirkung auf die Lachmuskeln der Zuschauer gewiss nicht verfehlt.

Auf eine Tragödie des Euripides bezieht sich höchstwahrscheinlich auch das folgende interessante Fragment aus dem Proagon des Aristophanes (fr. 461 K.)

ἐγευσάμην χορδῆς (Wurst) *ὁ δύστηνος τέκνων·*
πῶς ἐσίδω ῥύγχος („Schnabel") *περικεκαυμένον*;

Diese Worte gehören dem Thyestes, der sie spricht, wie er das grausame Verbrechen seines Bruders erkennt. Dass hier dem Thyestes das Fleisch seiner ermordeten Kinder, zu einer Wurst verarbeitet, vorgesetzt wird, dass Thyestes sich beim Essen derselben die „Schnauze" verbrennt, das ist echt komödienhaft. So hat Aristophanes jene grauenerregende Tat, die zu den furchtbaren Verbrechen des fluchbeladenen Pelopidenhauses zählend, von den Tragikern mit fürchterlichem Ernste geschildert worden war, ihres üblichen ernsten und tragischen Gewandes entkleidet und durch eine drastische und humorvolle Darstellung ins Lächerliche gezogen.

Während wir bisher Parodien besprochen haben, welche mit Bestimmtheit als Tragödienparodien bezeichnet werden konnten, wollen wir nun diesen Paragraphen beschliessen durch die Besprechung zweier Stellen, bei denen wir die parodierte Tragödie nicht mit Sicherheit nachweisen können, die aber wenigstens in den Sagenkreis der Tragödie gehören, ich meine die kurze Nennung der Namen des Ödipus, Ekkl. 1042 und des Tereus Lys. 563.

Der Zusammenhang, in welchem der Name des Ödipus und zwar im Plural genannt wird, ist kurz folgender:

Die Weiberversammlung hat beschlossen

ἢν ἀνὴρ νέος
νέας ἐπιθυμῇ, μὴ σπουδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν
τὴν γραῦν προκρούσῃ πρῶτον (Ekkl. 1015—17).

An unserer Stelle nun streiten sich eine alte Vettel und ein junges hübsches Mädchen um den Besitz eines *νεανίας*. Die Alte beruft sich bei der Geltendmachung ihrer Ansprüche auf jenen Beschluss der Frauenversammlung, während das Mädchen das Unnatürliche eines solchen Verhältnisses mit folgenden Worten hervorhebt:

οὐ γὰρ ἡλικίαν ἔχει
παρὰ σοὶ καθεύδειν τηλικοῦτος ὤν, ἐπεὶ
μήτηρ ἂν αὐτῷ μᾶλλον εἴης ἢ γυνή.
ὥσπερ εἰ κατασήσεσθε τοῦτον τὸν νόμον,
τὴν γῆν ἅπασαν Οἰδιπόδων ἐμπλήσετε.

Aristophanes zieht hier die Ödipussage, die den Athenern mit erschütternder Tragik von einem Sophokles vorgeführt worden war, zum Vergleiche heran bei der Schilderung recht unerfreulicher Zustände, wie sie die dichterische Phantasie in ausgelassener Laune sich vorzustellen beliebt Man hat keinen Grund anzunehmen, dass der Komiker an dieser Stelle sich an eine mythologische Komödie erinnert, obwohl der Vergleich der in der Komödie beschriebenen Verhältnisse mit denen der Sage nicht in allen Punkten zutrifft — alterum enim non respicit. Aber schon dies, dass der komische Dichter die Analogie des Ödipus heranzieht an einer Stelle, wo er sich in einer recht niedrigen Gedankensphäre bewegt, verrät den Mangel an Respekt vor den ernsten Dichtungen der Mythologie nur zu deutlich.

Es mag hier auch auf ein Fragment des Pherekrates (fr. 91 K.) hingewiesen werden, das man auf die Ödipussage beziehen kann:

ὡς ἄτοπόν ἐστι μητέρ' εἶναι καὶ γυνήν.

Wenn man mit Kock annehmen darf, dass diese Worte von dem grausigen Geschick der Jokaste gesagt seien, so

sehen wir wieder, in welch' unverfrorener Weise die Komiker über noch so ernste und wahrhaft tragische Erzählungen der Sage ihre billigen Reflexionen anstellen und wir begreifen es, dass solche Betrachtungen zu den kühnsten Umformungen des Mythus führen mussten.

In diesen Abschnitt über Tragödienparodien muss auch noch Lys. 563 hereingezogen werden. Die Weiber machen sich dem Probulos gegenüber lustig über das protzenhafte Auftreten der athenischen Soldaten und eines von ihnen erzählt das folgende (V. 561 f.):

νὴ Δί' ἐγὼ γοῦν ἄνδρα κομήτην φυλαρχοῦντ' εἶδον ἐφ' ἵππου
εἰς τὸν χαλκοῦν ἐμβαλλόμενον πῖλον λέκιθον παρὰ γραός·
ἕτερος δ' αὖ Θρᾷξ πέλτην σείων κἀκόντιον ὥσπερ ὁ Τηρεύς,
ἐδεδίσκετο τὴν ἰσχαδόπωλιν καὶ τὰς ὀρυπετεῖς κατέπινεν.

Leeuwen (im Anhang zu seiner Ausgabe der Vögel S. 265) sagt mit Bezug auf unsere Lysistrate-Stelle: „aliquot annis ante Avium fabulam Athenienses in scena tragica spectarunt „Thracem" quendam „Tereum, peltam iaculumque quassantem", socero nimirum Pandioni opem ferentem in bello adversus Labdacum regem Boeotorum." Leeuwen meint also, dass die Athener einige Jahre früher in einer Tragödie diesen „Thracem Tereum peltam iaculumque quassantem" gesehen hätten und dass über eine in dieser Tragödie vorkommende Szene sich Aristophanes Lys. 563 lustig mache. Mir scheint nur eine solche Szene in eine Tragödie nicht recht zu passen. Ich möchte lieber an eine Szene einer mythologischen Komödie denken, auf die der Komiker mit den genannten Worten anspielt. Dass diese Sage auch zu komischen Kompositionen und zwar schon in der alten attischen Komödie verwendet wurde, sehen wir aus dem erhaltenen Titel *Τηρεύς* des Komikers Kantharus (siehe S. 78 oben!) Wie dem aber auch sein mag, ob Aristophanes an unserer Stelle (Lys. 563) auf

eine Szene einer mythologischen Komödie anspielt oder nicht, so viel können wir aus dem Zusammenhange der Stelle, wo die sprechende Frau sich über das „unkavaliermässige“ Benehmen der Soldaten in ironischer Weise lustig macht, deutlich ersehen, dass der Komiker keine hohe Auffassung von dem heroischen Thrakerkönig hat, was umsomehr auffällt, wenn man bedenkt, dass hier ein spezifisch athenischer Mythus vorliegt.

Zum Schlusse dieses Abschnittes sei noch kurz hingewiesen auf Aristoteles Poetik c. 13, 1453a 34[1]): ἐκεῖ (nämlich in der Komödie) γὰρ ἂν οἱ ἐχθιστοι ὡσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ᾽ οὐδενός. Mit dem angeführten Beispiel nimmt Aristoteles sicherlich auf eine wirkliche Komödie Bezug, auf welche, wissen wir freilich nicht. Die Worte der Aristotelischen Poetik geben uns eine Vorstellung davon, welche gewaltsamen Veränderungen die Komiker an der Schlusskatastrophe (der Sage oder Tragödie) vornahmen und vornehmen mussten um das Stück, wie die Komödie verlangt, heiter und lustig schliessen zu lassen.

In diesem Abschnitt über Tragödienparodien ist Gelegenheit auf einen merkwürdigen Papyrusfund hinzuweisen. Im 3. Bande der Oxyrhynchos-Papyri v. J. 1903 sind unter Nr. 413 p. 41 f. Reste einer Farce, einer romantischen Posse mit Gesang, veröffentlicht[2]), in der wir vielleicht einen späten Ausläufer einer mythologischen Komödie sehen dürfen. Die erhaltenen Partien dieser mimischen Hypothese, die nach Crusius' Ansicht (the Oxy-

---

1) Angeführt auch bei Roemer, Zur Kritik und Exegese etc. S. 632/3.

2) Vgl. auch Mitteis „Lustige Stücke aus neugefundenen Papyri“ in der Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung Jahrgang 1904 Nummer 13.

rhynchos-papyri p. 44) ungefähr in der späthellenistischen Zeit entstanden ist, spielen an der Küste eines am indischen Ozean gelegenen Barbarenlandes (p. 47 Z. 88—91). Den Inhalt bilden Abenteuer von Griechen in diesen fernen Gegenden. Charition, die Heldin des Stückes, ist von Piraten geraubt worden und so in die Hände der Barbaren gefallen, deren griechisch sprechender König eine Hauptperson des Stückes bildet. Derselbe ist umgeben von einer weiblichen mit Bogen und Pfeilen ausgerüsteten Garde. Charition wohnt in einem Tempel (p. 51 Z. 216 f. Z. 225). Die erhaltenen Reste des dramatischen Spiels schildern die Rettung Charitions durch ihren Bruder (p. 47 Z. 98 *ἀδελφέ*) und seine Begleiter, welche über das Meer angekommen sind und, indem sie die Barbaren trunken machen, mit leichter Mühe die Freigabe Charitions durchsetzen. Das komische Element wird auf der Seite der Griechen hauptsächlich durch den Clown vertreten, dessen Schutzpatronin, eine komisch fingierte Göttin *Ποροδή* [1]), uns zeigt, worin die Hauptstärke seines Witzes liegt. Bei den von ihm gesprochenen Worten ist „*πέροδεται*“ die immer wiederkehrende Bühnenanweisung. Das amazonenhafte Gefolge des Barbarenkönigs, welches seine Geschosse auf ihn richtet (p. 51 Z. 207/8), schlägt er durch eine besonders kräftige *ποροδή* in die Flucht (p. 45 Z. 39/40). Charition fordert er auf, bei ihrer Flucht aus dem Tempel einige Weihgeschenke mitgehn zu lassen. Den Schluss des Stückes bildet ein unzüchtiger Tanz des Barbarenkönigs und seines Gefolges.

Man hat vermutet, dass diese mimische Hypothese eine Parodie auf irgend eine Iphigenie Taurica darstelle. Charition würde der Iphigenie entsprechen, dem rettenden Bruder wäre anstatt des Pylades der „hinten

1) Solche komisch frei erdichtete Gottheiten begegnen uns auch in der alten attischen Komödie (Cf. unten p. 132 f.).

redselige“ Clown als Begleiter beigegeben. Der barbarische König als Thoas, der in der Trunkenheit Charition-Iphigenie freigeben muss, seine weibliche Garde, der Weihgeschenke raubende und fleissig von hinten kanonierende Pylades, endlich der laszive Tanz am Schluss, das sind alles Züge, welche aus demselben Geiste heraus erdacht sind, der uns in der mythologischen Komik entgegentritt. Wenn dieses Bühnenstück wirklich eine bewusste Parodie der Iphigenia Taurica ist, die den einzelnen Momenten der Sage genau folgte, so ist es aufs höchste zu bedauern, dass uns nur die Schlusspartien erhalten sind, dass wir z. B. — was besonders wichtig wäre — über die Art, wie der ἀναγνωρισμός zwischen Bruder und Schwester erfolgte, nichts erfahren. Jedenfalls aber sieht man dann auch, wie lange der Geist der mythologischen Komödie fortgewirkt hat.

§ 6. Parodien der Sage.

Wenn wir uns nunmehr im folgenden denjenigen Stellen zuwenden, an welchen aller Wahrscheinlichkeit nach nicht irgendwelche literarische Form der Sage, Epos oder Tragödie, sondern die Sage selbst parodiert oder komisch umgewertet sich zeigt, so bietet zunächst ein schönes Beispiel für die Verkehrung der Sage in das direkte Gegenteil die köstliche Antichorie Lys. 787 f., über welche Roemer ausführlich gehandelt hat[1]), worauf ich deshalb hier nur zu verweisen brauche.

Einen interessanten Einblick in die Arbeitsweise der Komödiendichter gestattet uns die für unsere Frage wichtige Stelle in des Aristophanes Ekkl. V. 1021. Ein Jüngling sucht sich gegen die stürmischen Zumutungen einer alten Vettel mit aller Energie zu wehren. Das alte häss-

1) Zur Kritik und Exegese S. 630/1.

liche Weib aber besteht hartnäckig auf seinen Ansprüchen und zeigt eine Schrift vor mit den Worten

ἀλλὰ νὴ Δία
ἀναγκάσει τουτί σε.

Es ist das harte Gesetz, dem der arme Jüngling sich wird unterordnen müssen; denn, wie die Alte sagt (V. 1015 f.),

ἔδοξε ταῖς γυναιξίν, ἢν ἀνὴρ νέος
νέας ἐπιθυμῇ, μὴ σποδεῖν [= βινεῖν] αὐτὴν πρὶν ἂν
τὴν γραῦν προκρούσῃ πρῶτον· ἢν δὲ μὴ θέλῃ
ταύτην προκρούειν ἀλλ' ἐπιθυμῇ τῆς νέας,
ταῖς πρεσβυτέραις γυναιξὶν ἔστω τὸν νέον
ἕλκειν ἀνατὶ λαβομένας τοῦ παττάλου.

Darauf erwidert der νεανίας:

οἰμοι· Προκροίσης τήμερον γενήσομαι

„O weh, da werd' ich ein wahrer Prokrustes diesen Tag!“ (Droysen).

Die Sage erzählt über diesen Prokrustes folgendes[1]): „Nicht weit vom Ausgange nach Eleusis züchtigte er (Theseus) den Damastes oder Polypemon, den man gewöhnlich Prokrustes nannte, weil er die bei ihm Einkehrenden auf ein Lager zwang und, wenn sie zu lang waren, die überschüssigen Gliedmassen abhackte, wenn sie zu kurz waren, die Füsse länger hämmerte (προκρούειν.“ Unsere Ekklesiazusen-Stelle ist nun für die Art, wie die Komiker mythologische Werte umwerten, äusserst lehrreich. Das Wort „προκρούειν“, das eigentlich „durch Schlagen, Hämmern ausdehnen“ dann überhaupt „gewaltsam ausrecken“ bedeutet, ist von dem Komiker in obszönem Sinne verwendet (V. 1017 u. 1018). Wenn nun der Jüngling auf den zweimaligen Gebrauch dieses Wortes vonseiten der alten Vettel hin sagt:

„οἰμοι, Προ-κροίσης τήμερον γενήσομαι“

so denkt der Dichter offenbar an den mythischen Namen

1) Preller, griech. Mythologie II² S. 291.

jenes Unholdes, der von Theseus bezwungen wurde. Aus dem ganzen Zusammenhang der Stelle kann man aber sehen, welches Bild sich der Komiker in seiner Phantasie von dieser Sage gemacht hat. Er gibt nämlich dem Worte „Prokrustes“ in spasshafter Weise eine andere Deutung, als die gewöhnliche war, indem er dem Worte einen obszönen Sinn unterlegt[1]). Wir können uns nun ganz gut vorstellen, dass diese spasshafte Deutung des Namens Prokrustes irgend einem Komiker oder dem Aristophanes selbst Anlass gab den ganzen Mythus komisch zu verdrehen d. h. jene Erzählung von dem Unhold Prokrustes in die obszöne Sphäre herabzuziehen, in der sich ja die Komödie mit besonderer Vorliebe bewegt. Auch daran könnte man denken, dass wir umgekehrt in dieser Auffassung der Sage von Prokrustes bereits den Niederschlag aus einer früheren mythologischen Komödie vor uns haben, obwohl wir dafür keinerlei Anhaltspunkt besitzen. Denn leider sind die Scholien zu den Ekklesiazusen fast völlig verloren gegangen, sodass wir von dieser Seite ganz und gar verlassen sind. Auch begegnet der Name Prokrustes weder als Titel noch sonst in den Fragmenten der Komiker. Mir erscheint es wahrscheinlicher, dass die besprochene Ekklesiazusen-Stelle (V. 1021) nur einen ad hoc gemachten Witz enthält. Aber wie dem auch sein mag, auf jeden Fall haben wir hier ein hübsches Beispiel komischer Verdrehung des Mythus durch Substitution obszöner Verhältnisse an die Stelle der originalen Gestalt der Sage. Gewonnen wird diese Umwertung auf dem Wege einer spasshaften Deutung des Namens Prokrustes.

Eine andere Art, wie die Komiker die Sage verdrehen, lernen wir aus einer für unsere Untersuchung hochbedeutsamen Stelle der Wolken kennen (Nub. 1067/8). In dem

1) Vgl. das oben (S. 65) zu den *Τιτανόπανες* des Myrtilus Bemerkte.

ἀγών des λόγος δίκαιος und ἄδικος wird auch die Sage zur Beweisführung benützt, was ja an sich für den Griechen nichts Wunderliches hat. Als Beweis für die Notwendigkeit eines sittsamen und enthaltsamen Lebens führt der Δίκαιος dem Ἄδικος, der einem ehrenweiten Leben jeden Sinn abspricht, das Beispiel des Peleus an, der zum Lohne für seine Keuschheit die Thetis als Gemahlin bekommen habe.

Δίκαιος. καὶ τὴν Θέτιν γ' ἔγημε διὰ τὸ σωφρονεῖν ὁ Πηλεύς.

Darauf erwidert nun der Ἄδικος zu unsrer höchsten Überraschung das folgende (V. 1068 f.)

κἄπ' ἀπολιποῦσα γ' αὐτὸν ᾤχετ' · οὐ γὰρ ἦν ἁβρυστής οὐδ' ἡδὺς ἐν τοῖς στρώμασιν τὴν νύκτα παννυχίζειν · γυνὴ δὲ σιναμωρουμένη χαίρει · σὺ δ' εἶ κρόνιππος.

Wir erkennen auf das erstmalige Hören dieser Worte hin sofort, dass der Grund, welcher hier für die Entfernung der Thetis von Peleus angegeben wird, ganz und gar unsagenhaft ist. Was hat nun die gangbare Sage von dieser Entfernung der Thetis von ihrem Gemahl erzählt?

Bei Homer finden wir nur die eine Bemerkung, dass Thetis auf Befehl des Zeus *ἐτλη ἀνέρος εὐνὴν οὐκ ἐθέλουσα* (Σ 433 f.)[1]. Diejenige Version der Sage dagegen, welche Aristophanes an der angeführten Wolken-Stelle berührt, kennt Homer nicht[2]. Dies lässt sich aus *Π* 574 schliessen, wo Thetis als bleibende Gemahlin des Peleus gedacht wird. Dort wird von einem Epeigeus erzählt, der nach Ermordung seines Vetters „Schutz gesucht habe bei Peleus und der silberfüssigen Thetis". Diese aber hätten

1) Siehe auch Preller, griech. Mythologie II³ S. 397 f.

2) Vgl. Lehrs de Aristarchi studiis Homericis³ pag. 188: „Thetis non duodecimo postquam Achillem enixa erat die Pelei domum relinquit, quae recentiorum fabula est, sed permansit."

ihn zugleich mit Achill nach Ilion entsandt zum Kampfe mit den Trojanern. Thetis weilt also beim Auszug Achills in den Krieg noch bei Pelus. Was die spätere Sage über diesen Punkt zu erzählen wusste, darüber geben uns zwei Quellen Aufschluss, die im wesentlichen das Gleiche sagen, nämlich

1) Apollodor 3, 13, 16, 2: *ὡς δὲ ἐγέννησε Θέτις ἐκ Πηλέως βρέφος, ἀθάνατον θέλουσα ποιῆσαι τοῦτο, κρύφα Πηλέως εἰς τὸ πῦρ ἐγκρυβοῦσα τῆς νυκτὸς ἐφθειρεν ὃ ἦν θνητὸν παιρῷον, μεθ' ἡμέραν δὲ ἔχριεν ἀμβροσίᾳ, Πηλεὺς δὲ ἐπιτηρήσας καὶ ἀσπαίροντα τὸν παῖδα ἰδὼν ἐπὶ τοῦ πυρὸς ἐβόησε καὶ Θέτις κωλυθεῖσα τὴν προαίρεσιν τελειῶσαι νήπιον τὸν παῖδα ἀπολιποῦσα πρὸς Νηρηίδας ᾤχετο.*

2) schol. zu Nub. 1068: *Φασὶν οτι τοὺς γιγνομένους παῖδας ἐκ τοῦ Πηλέως ἡ Θέτις λαμβάνουσα περιέκαιε τὸ θνητὸν αὐτῶν σᾶμα, βουλομένη αὐτοὺς ἀθανάτους ποιεῖν καὶ πολλοὺς ἔκαυσε καὶ τὸν Ἀχιλλέα οὖν τεκοῦσα ἐπέθηκεν εἰς τὸ πῦρ· καὶ γνοὺς ὁ Πηλεὺς ἐβόησεν. ἡ δὲ λυπηθεῖσα ἐχωρίσθη.*

Nach beiden Quellen wird Thetis von ihrem Gemahl in ihrem Vorhaben den Achill unsterblich zu machen unliebsam gestört und das ist der Grund, warum sie sich von Peleus entfernt. An Stelle dieses von der Sage erzählten märchenhaften Motivs substituiert nun der Komiker in frivoler Weise ein ganz anderes, das dem nüchternen Verstande des gewöhnlichen Menschen viel näher liegt und zugleich der Thetis jegliche ideale Auffassung raubt und ihr die Denkweise eines gewöhnlichen sterblichen Weibes zuschreibt, *γυνὴ δὲ σιναμωρουμένη χαίρει* („das Weib — das will im Bett sich verlustieren"). So besehen sich diese Komiker die traditionellen Idealgestalten der Sage im Spiegel der nüchternen Wirklichkeit.

Wie die Komödiendichter die Gigantomachie umgewertet haben, davon gibt uns Av. 823—25 eine Vor-

stellung. Weder bei Roscher[1]) noch bei Preller-Robert (griech Mythologie I⁴ S. 66—78) finden wir auch nur eine Spur von einer Version der Sage, wie sie hier in der Komödie sich unserem staunenden Blicke zeigt. Peithetäros meint, bei Wolkenkukuksheim werde wohl auch das Phlegrafeld liegen, wo Zeus mit den übrigen Göttern die himmelstürmenden Riesen niederschmetterte. Er sagt (Av. 823—825)

καὶ λῷστον μὲν οὖν
τὸ Φλέγρας πεδίον, ἵν' οἱ θεοὶ τοὺς γηγενεῖς
ἀλαζονευόμενοι καθυπερηκόντισαν.

Also ist der Kampf der Götter gegen die Giganten in der Komödie zu einem Wettstreit im Renommieren geworden, in welchem die Götter einen glänzenden Sieg davontragen. Es liegt die Vermutung sehr nahe, dass diese Umprägung der Sage von der Gigantomachie auf eine mythologische Komödie zurückgeht und zwar kann man an eine Parodie des Hegemon, eines Zeitgenossen des alternden Kratin und des Alcibiades, denken, die den Titel *Γιγαντομαχία* führte (Athenäus 15, 698 c). Im Scholion zu Av. 825 fehlen leider nähere Angaben hierüber, es sagt nur *δέον εἰπεῖν κατεπολέμησαν φησὶ τοῖς ἀλαζονεύμασιν αὐτῶν ὑπερεβάλοντο αὐτούς*. Von der Komödie des Hegemon aber, der wahrscheinlich nicht irgend eine Tragödie parodierte, sondern direkt in die Mythologie hineingriff, sind uns Fragmente leider nicht erhalten.

Aus einer Parodie der Gigantomachie stammt nach der Ansicht einiger Philologen[2]) auch fr. 31 des Hermipp:

λεπάδας (Muscheln) *δὲ πετρῶν ἀποκόπτοντες κρεμβαλιάζουσι* (mit der Klapper spielen).

Zu diesem Verse hat man noch fr. 34 (*πεντελιθί-*

1) In Roschers Lexikon werden solche „*ξέναι ἱστορίαι*" nur gelegentlich von den Autoren der einzelnen Artikel berücksichtigt.

2) Vgl. Kocks Bemerkungen zu fr. 31.

ζειν[1])) gezogen. Halt man die Beziehung dieser beiden Fragmente auf die Giganten für richtig, so gewahrt man wieder sehr charakteristische komische Substitute für originale Sagenzüge. An die Stelle der gewaltigen Felsblöcke, welche die Giganten im Kampfe gegen die Götter schleudern, sind in der Komödie Muscheln getreten. Der Komiker hat hier seinen parodischen Zweck dadurch zu erreichen gesucht, dass er anstelle des Grossen und Gewaltigen das Kleine und Kleinliche, anstelle des ernsten, gefährlichen Kampfes das harmlose Spiel gesetzt hat.

Haben wir durch die Betrachtung der bisher in diesem Abschnitte besprochenen Stellen nur im allgemeinen die Art und Weise kennen gelernt, wie die Komiker bei der Verwendung der Mythologie ihrem Ziele zusteuern, während wir auf mythologische Komödien nur vermutungsweise Schlüsse ziehen konnten, so werden wir durch die folgende Stelle aus der Wolkenparabase (Nub. 556) mit der grössten Wahrscheinlichkeit direkt auf eine mythologische Komödie hingewiesen. Aristophanes macht — mit welchem Rechte, ist uns hier gleichgiltig — seinem Kollegen Eupolis den Vorwurf, dass er seine Komödie „Marikas" ganz nach dem Vorbilde seiner „Ritter" gemacht habe.

ἐκστρέψας τοὺς ἡμετέρους Ἱππέας κακὸς κακῶς (V. 554)

Eine einzige neue Zutat sei nur die bezechte Alte gewesen, die er des κόρδαξ wegen eingelegt habe:

τροσθεὶς αὐτῷ γραῦν μεθύσην τοῦ κόρδακος εἵνεχ' (V. 555).

Aber nicht einmal dieser Einfall sei originell gewesen, Eupolis habe sich hierin dem Phrynichos angeschlossen:

1) Dieses Wort bezeichnet ein Spiel der Frauen, das darin bestand, dass man 5 Steinchen mit dem Rücken der umgekehrten Hand in die Höhe warf und sie mit der inneren Fläche der rasch umgewendeten Hand wieder aufzufangen suchte.

ἦν (nämlich die *γραῦν μεθύσην*)
Φρύνιχος πάλαι πεποίηχ', ἣν τὸ κῆτος ἤσθιεν.

Es sei nun das folgende konstatiert:

1. Dobrees Ansicht, nach welcher der Tragiker Phrynichos und seine Andromeda hier gemeint sein soll, ist zu verwerfen. Recht hat dagegen der Scholiast, der (zu Nub. 556) bemerkt, dass auf den Komiker Phrynichos Bezug genommen werde. Dies ergibt sich aus dem ganzen Zusammenhang der Stelle, an der sich Aristophanes nur mit seinen Kollegen von der Komödie und diese unter einander vergleicht, von einem Tragödiendichter dagegen keine Rede ist.

2. Der Relativsatz „*ἣν τὸ κῆτος ἤσθιεν*“ ist nur auf Phrynichos nicht auch auf des Eupolis Marikas zu beziehen. Das scheint schon der Wortlaut der Stelle zu fordern und dann ist auch sonst nicht überliefert, dass im Marikas des Eupolis ein *κῆτος* vorgekommen sei. Eupolis entnahm aus der Komödie des Phrynichos nur das Motiv des betrunkenen Weibes, das bei ihm wahrscheinlich die Mutter des Hyperbolos vorstellte.

3. Das Stück des Phrynichos nun, von welchem Aristophanes in der Wolkenparabase spricht, war sicher eine mythologische Komödie.

4. Welches Stück des Phrynichos gemeint ist, lässt sich nicht ermitteln.

Die alten Erklärer bemerken zu Nub. 556:

Κωμῳδιᾶς[1]) *ποιητὴς ὁ Φρύνιχος, ὃς εἰσήγαγε* (leider fehlt, in welchem Stücke) *γραῦν ἐσθιομένην ὑπὸ κήτους κατὰ μίμησιν Ἀνδρομέδας, διὰ γέλωτα τῶν θεωμένων. ἴσως δὲ τὴν ἐν ὑπερβολῇ αὐτὴν*[2]) *τὸ κῆτος ἤσθιεν.*

---

1) So hat der Ravennas. es ist wohl mit Rutherford zu lesen *‹ παλαιᾶς › κωμῳδίας.*

2) Rutherford streicht den ganzen Zusatz „*ἴσως . . . . ἤσθιεν*“ — doch wohl mit Unrecht. — Der Codex hat nur die Lesart

In dem Stücke des Phrynichos, das wohl nicht irgend eine Tragödie, sondern die Sage selbst genau parodierte, musste also eine besoffene Alte die Stelle der schönen, dem Seeungeheuer preisgegebenen Königstochter vertreten. Diese alte bezechte Vettel scheint, um dem Meerungeheuer zu entrinnen, einen lustigen Komödientanz getanzt zu haben. Auch darin ist Phrynichos aller Wahrscheinlichkeit nach von der Sage abgewichen, dass bei ihm die bezechte Alte — der Komiker muss ja alles lustiger gestalten — von dem Ungeheuer tatsächlich verschlungen, nicht wie in der Sage gerettet wurde. Diese Vermutung spricht auch der Scholiast aus. Das Imperfekt „ἤσθιεν“ ist dann nicht als imperfectum de conatu, sondern als wirkliches Imperfekt zu nehmen.

Man sieht, mit welch' frivoler Kühnheit der Komiker mit seiner Parodie die schöne Sage profaniert:

1: an die Stelle der schönen Prinzessin hat er eine betrunkene Alte substituiert,

2. diese komische Andromeda wurde vom Ungeheuer tatsächlich verschlungen (das wird wohl recht grotesk arrangiert worden sein),

3. vermutungsweise kann gesagt werden, dass die komische Andromeda nicht (oder wenigstens nicht während des ganzen Stückes) angeschmiedet war, sondern, wie Leeuwen (zu Nub. 555) meint, während sie dem drohenden Ungeheuer zu entfliehen suchte, einen lustigen Komödientanz vorführte.

Wir glauben gerne, dass die Komiker mit solchen Parodien ihre Absicht, die Lachmuskeln der Zuschauer recht kräftig zu erregen, in vollem Masse erreicht haben.

αὐτήν, sodass die Ansicht, die Prof. Roemer in den Stzb. d. Münch. Akad. 1896 Heft II S. 237 auf Grund der ihm damals falsch angegebenen Lesart „αὐτή“ aufgestellt hat, von ihm jetzt, wie er mir selbst mitteilt, aufgegeben ist.

Eine Andromeda-Parodie scheint auch der Komiker Plato in seine Komödie *Κλεοφῶν* eingelegt zu haben. Aus ihr ist folgendes Fragment auf uns gekommen:

σὲ γάρ, γραῦ, συγκατώκισε σαπρὰν
ὀρφῶσι σελαχίοις τε καὶ φάγροις βοράν (Plato fr. 56 K).

In diesem Stücke ist nach Bergks Vermutung [1]) die Mutter des Kleophon — die als *σαπρά* bezeichnet wird! — in Parallele gesetzt worden mit der Andromeda der Sage. Dass dabei an die Stelle des gewaltigen Meerungeheuers der Sage verschiedene Sorten kleiner Fische substituiert sind, kommt auf Rechnung der komischen und parodischen Absicht des Dichters [2]). Wieder wurden hier die zwei Zwecke, die Parodie der Sage und die Verhöhnung von Zeitgenossen (hier des Demagogen Kleophon und seiner Mutter) verbunden.

Eine kürzere aber sehr hübsche parodische Einlage d. h. eine Beziehung mythologischer Verhältnisse auf Vorgänge des Stückes finden wir auch Ach. 1082. Diese Stelle bietet allerdings der Erklärung erhebliche Schwierigkeiten. Dikäopolis schwelgt im vollen Genusse seines Separatfriedens, während Lamachus immer und immer kämpfen muss. Eben hat ihm ein Bote den Befehl der *στρατηγοί* überbracht, er solle ausrücken und die Pässe bewachen, da die Meldung vorliege, dass die Böoter am Kannenfeste einen Einfall zu machen beabsichtigten. Dikäopolis macht sich über den Ärger des Lamachus weidlich lustig, worauf Lamachus mit drohender Miene ruft:

οἴμοι κακοδαίμων, καταγελᾷς ἤδη σύ μου (V. 1081).

Dikäopolis hält seiner Drohung folgende Worte entgegen:

βούλει μάχεσθαι Γηρυόνῃ τετραπτίλῳ (V. 1082).

1) Rel. com. Att. 387.

2) Die Mittel, deren sich der Dichter bei seiner Parodie bedient, sind also die gleichen wie in der oben (S. 124/5) besprochenen Parodie der Gigantomachie (Hermipp fr. 31).

Diese Lesart bieten übereinstimmend die Handschriften. Es darf also, wenn sich irgend eine annehmbare Deutung dieser Worte finden lässt, nichts geändert werden. Leeuwen scheint mir die Stelle nicht richtig behandelt zu haben, wenn er ohne weiteres die handschriftliche Lesart geändert und dann eine Erklärung gegeben hat, die meiner Ansicht nach weniger befriedigt als die ganz probable Exegese der handschriftlich bezeugten Lesart, wie sie z. B. Albert Müller in seiner Ausgabe der Acharner gibt. Bleiben wir bei der Lesart der codices, so bezieht sich der Vergleich mit dem Riesen Geryones, da die Worte (V. 1082) dem Dikäopolis gehören, auf diesen selbst. Worin besteht nun die Ähnlichkeit der gegebenen Bühnensituation mit den Verhältnissen der Sage bezw. wie wird diese Ähnlichkeit in spasshafter Weise hergestellt? Geryones [1]) hatte drei Leiber, auf den Vasenbildern hat er auch noch 4 Flügel d. h. je zwei an den beiden äusseren Leibern [2]). Immer erscheint Geryones als sehr wohlhabend insbesondere als Besitzer grosser Rinderherden von „fetten und strotzenden Kühen und Ochsen von purpurroter Farbe.“ Der Vergleich des Geryones mit unserm Dikäopolis, der ja fortwährend dem Lamachus gegenüber sich seines Überflusses an allen Gütern des Lebens rühmt, passt also sehr gut zumal an unserer Stelle, wo er mit bitterem Hohn auf das mühevolle Leben des Lamachus von dem reichen Mahle spricht, mit dem er das bevorstehende Fest feiern werde. So staffiert sich Dikäopolis, sintemal er mehrere Köpfe sich nicht beilegen kann, mit 4 der ausgerupften Federn des Geflügels, die er an seinen Schultern irgendwie befestigt, in scherzhafter Weise als Geryoneus aus und setzt sich so seinem Gegner zur Wehr. Dass Dikäopolis, mit ein paar armseligen Federn ausstaffiert, den Geryones

1) Vgl. Preller, griech. Myth. II³ S. 202 f.

2) Griechische Vasenmalerei von Furtwängler-Reichhold, Tafel 22.

vorstellen will, ist eine sehr starke Zumutung an die Illusionswilligkeit der Zuschauer. Lamachus ist dann als Herakles gedacht; beide müssen einen Kampf nach dem andern bestehen. Noch weiter lässt sich der Vergleich ausspinnen. Wie Herakles auszog dem Geryones seine Rinder zu rauben, so hat auch Lamachus unserm Bauern von seinen eingehandelten Sachen etwas abnehmen wollen (Ach. 959 f.).

Auf eine spasshafte Umbildung der Sage scheint Kratin fr. 330 K. hinzudeuten (Athenäus 2, 69 d):

Κρατῖνος δέ φησι Φάωνος ἐρασθεῖσαν τὴν Ἀφροδίτην ἐν καλαῖς θριδακίναις αὐτὸν ἀποκρύψαι („Kratin erzählt, Aphrodite sei in Liebe zu Phaon entbrannt und habe ihn zwischen schönen Salatköpfen versteckt"). Bei Preller[1]) lesen wir wenigstens von einer derartigen Version der Sage nichts.

Zum Schlusse dieses Abschnittes sei noch ein Wort über die Tantalussage gestattet, wobei wir freilich nicht wissen, ob die komische Behandlung derselben bis in die Zeit der altattischen Komödie zurückreicht. Schon längst hat man erkannt[2]), dass Tantalus in der attischen Komödie nicht wie heute gewöhnlich wegen seiner Qualen, sondern wegen seines Reichtums typisch gebraucht wurde. Philem. fr. 189 (Kock II p. 530) wird er mit Krösus und Midas zusammengestellt. Nach Menander fr. 301, 6 war der Ausdruck „*Ταντάλου τάλαντα*" sprichwörtlich; dies wird bestätigt durch Com. inc. 602 (Kock III p. 516)

τὰ Ταντάλου τάλαντα ταλαντιάζεται

(„er wiegt an Vermögen so schwer wie Tantalus").

Auf die Bestrafung des Tantalus wird dagegen nur angespielt in fr. adesp. 530 (K. III p. 505):

1) Preller-Robert, griech. Myth. I⁴ S. 371/2.

2) Vgl. Hugo Blümner „über Gleichnis und Metapher in der attischen Komödie" Leipzig 1891 pag. 117.

ξυνῆκα γὰρ τοὺς Ταντάλου κτήτους τροχῶν.

Bei diesem letzten frgm. ist die Herkunft von der Komödie unsicher.

Von diesen Stellen aus braucht man meiner Ansicht nach nicht notwendig auf eine Umwertung der Sage durch die Komödie zu schliessen. Denn dass Tantalus auch sonst als reicher Mann gilt, darauf deutet schon seine Abkunft von der Mutter „Pluto“ d. h. „reiche Fülle“ hin und auch nach Äschylus ist er Besitzer grosser Herden und weitausgedehnter Saatfelder [1]). Und dieser Reichtum des Tantalus war ebenso sprichwörtlich wie der eines Midas oder Krösus [2]). Immerhin bleibt zu bemerken, dass es die Komödie ist, welche das Schwergewicht auf den Reichtum des Tantalus, nicht auf seine Bestrafung legt.

Mit Sicherheit dagegen können wir sagen, dass Tantalus den Komikern als das Prototyp der *παράσιτοι* [3]) gegolten hat. Freilich müssen wir uns dabei auf das Fragment eines Komikers aus ungewisser Zeit stützen (Nicolaus fr. 1 Kock III p. 383):

τὸ τῶν παρασίτων, ἄνδρες, ἐξεῦρεν γένος
Διὸς πεφυκὼς, ὥς λέγουσι, Τάνταλος.

Was weiter erzählt wird, dass er sein métier nicht verstand, dann in einen unfreiwilligen Durst verfiel, von der Tafel gestossen wurde, plötzlich einen Stoss mitten auf den Bauch erhielt, dass ihm das Unterste zu oberst erschien, zeigt die echt komödienhafte Form der Sage.

§ 7. Sonstige mythologische Griffe.

Es sollen in diesem letzten Abschnitte alle diejenigen Stellen untergebracht werden, an denen, ohne dass von

1) Aesch. b. Strabo 12, 580.

2) Preller, griech. Myth. 380 Anm. 5, der auf Plato Euthyphron 11 D verweist.

3) Der *παράσιτος* gehört in der mittleren und neueren Komödie zu den stehenden Charaktermasken.

Parodien im eigentlichen Sinne geredet werden könnte, mythologische Vorstellungen zu komischen Zwecken verwertet sind.

Wenn wir im Vorausgehenden in der Hauptsache komische Verdrehungen des Mythus oder komische Substitute für die originalen Formen der Sage kennen gelernt haben, so sollen uns hier zunächst einige **Fälle von komischer Erweiterung des Mythus** beschäftigen und zwar von diesen wiederum zuerst die spasshafte **Erdichtung von Dämonen.**

In den Rittern des Aristophanes sagt der eine der beiden Diener, nachdem er dem Wursthändler das Orakel von seiner machtvollen Zukunft mitgeteilt hat (V. 221):

ἀλλὰ στεφάνου καὶ σπένδε τῷ Κοαλέμῳ.

Wie man sonst wohl, wenn man durch Anmut der Rede auf die Zuhörer wirken wollte, den *Χάριτες* opferte, so soll der Wursthändler, den seine Gemeinheit und seine schmutzige Abkunft zum Herrscher berufen, einem eigenen (vom Dichter frei erfundenen) Gotte seine Spende bringen, dem „Heros Unverstand." Bevor er zum Kampfe mit dem Paphlagonier angetreten ist, hat er, wie er selbst (Equ. 634/5) erzählt, vorher die numina impudentiae angerufen, die seiner würdig sind:

κἄγωγ' ὅτε δὴ 'γνων ἐνδεχομένην τοὺς λόγους
καὶ τοῖς φενακισμοῖσιν ἐξαπατωμένην (scl. *τὴν βουλήν*)·
ἄγε δὴ Σκίταλοι καὶ Φέναξες, ἦν δ' ἐγώ,
Βερέσχεθοί τε καὶ Κόβαλοι καὶ Μόθων,
ἀγορά τ', ἐν ᾗ παῖς ὢν ἐπαιδεύθην ἐγώ,
τίν μοι θράσος καὶ γλῶτταν εἰπορον δότε φωνήν τ' ἀναιδῆ.

Der Scholiast bemerkt zu V. 634: *πρὸς τὴν ὁμωνυμίαν οὐκ ὄντας θεοὺς ἐπὶ χλεύῃ προφέρεται. ὥσπερ δὲ παραστάτας ἀνθρώπων πονηρῶν καὶ παρέ-*

δρους τοὺς τοιούτους ἐπεκαλεῖτο θεούς[1]). — Diese „numina impudentiae“ haben auch eine ganz besondere ihrem Wesen entsprechende Art ihren Schützlingen Zeichen der Erhörung zu geben, wie wir aus den Worten des Wursthändlers sehen, der (V. 638) fortfährt:

ταῦτα φροντίζοντί μοι
ἐκ δεξιᾶς ἐπέπαρδε καταπίγων ἀνήρ.
κἀγὼ προσέκυσα·

Sonst galten Donner und Blitz von der rechten Seite her als ein gutes Vorzeichen. Ἐπέπαρδε klingt an ἐπέπταρε (Homer ρ 545) an. Auch das Niesen galt bekanntlich den Griechen als glückverheissendes omen.

Kratin hatte in einem vielgesungenen Chorlied eine Göttin der Bestechlichkeit Ἰωρώ komisch erdichtet (fr. 69 K.) und ihr den Beinamen συκοπέδιλος („Sandalen von Feigenholz tragend“) gegeben[2]), da sie als Beschützerin der Sykophanten gedacht war. Anderswo (fr. 401 K.) hat Kratin analog eine Λεξώ von δέξασθαι als Göttin derer, die sich bestechen lassen, der δωροδοκοῦντες, gebildet. Eine Erfindung der Komödiendichter ist wohl auch die bei Hesychius angeführte Göttin Ἐμβλώ. Die dort gegebene Ableitung von ἐμβλέπειν ist wohl kaum richtig, wahrscheinlicher die von Lobeck[3]), der das Wort mit ἐμβλῆναι zusammenbringt und an die übliche Rede der δωροδοκοῦντες „ἐμβαλε κυλλῆ[4])“ erinnert. — Nub. 1150[5]) nennt Strepsiades eine Göttin der Betrügerei Ἀπατολή.

An diese Dämonen der Bestechlichkeit, der Betrügerei

1) Über die Bedeutung dieser Dämonen vgl. Kock (in s. Ausgabe der Ritter) zu V. 634 und 635.

2) Wohl in Anlehnung an die Ἥρα χρυσοπέδιλος des Hesiod, Hes. theog. 454.

3) Zitiert bei Kock zu fr. 69.

4) Aristoph. Eq. 1083.

5) Vgl. das Scholion hiezu.

und aller Schlechtigkeit reihen sich würdig an die „numina impurae libidinis“, die uns in einem umfangreicheren Fragment aus Platos Phaon (Plato fr. 174 K.) begegnen. Es werden nun zwar einige dieser niedrigen Dämonen nicht nur bei den Komikern, sondern auch sonst (allerdings selten[1]) in der Literatur genannt und es ist daher möglich, dass diese Gottheiten an unserer Stelle von dem Komiker nicht erst erfunden sind. Auf jeden Fall ist es für den Komödiendichter bezeichnend, dass er gerade nach diesen inferioren Göttern greift, wie sie in der Phantasie des niedrigsten Volkes leben. Die Namen derselben sind: *Ὀρθάνης*, *Κοτίσαλος*[2]), *Λύρδων*, *Κίβδασος*, *Κέλης*. Sieht man sich die Bedeutung dieser Götternamen näher an, so gewahrt man, in welchen Schmutz uns der Komiker da hineingeführt hat. Mit den Worten (V. 13) *δίο παραστάται* ferner wird offenkundig auf die Dioskuren angespielt[3]). Erinnert man sich an die Bedeutung, die dieses Wort in der medizinischen Sprache hat („Oberhoden“ [4])), so erkennt man die ganze Keckheit der Parodie jener jugendlich idealen Helden, die, durch das Epos mit einer Fülle der schönsten Züge überreich ausgestattet, zu den anziehendsten Gestalten der griechischen Mythologie zählen.

Zu den vorhin genannten Dämonen der Unzucht passt auch eine eigentümliche Zwittergestalt von Gott, ein *Ἀφρόδιτος*, der in einer verlorenen Komödie des Aristophanes vorkam (fr. 702 K., siehe dort das Nähere und vgl. Preller-Robert I⁴ S. 509). — In den Acharnern des Aristophanes ferner erscheint (V. 263) im Gefolge des

---

1) Vgl. die entsprechenden Artikel in Roschers mythol. Lexikon.

2) Preller-Robert I⁴ 735 Anm. 4.

3) Lobeck. Aglaoph. 1232. Die Dioskuren wurden vorzugsweise als *παραστάται* angerufen.

4) Athen. 9, 395 f. *οἱ καλούμενοι παραστάται . . . εἰσὶ δὲ οἱ ὄρχεις οὕτω καλούμενοι.* Vgl. Pollux 2, 174.

Dionysos ein Gott *Φαλῆς*, dessen Name in Anlehnung an *φαλλός* gebildet ist. Gesteigert ist dieser Ausdruck in „*Τριφαλῆς*“ (Titel einer Komödie des Aristophanes) Wir können aber nicht mit Bestimmtheit sagen, ob mit diesem Worte auch ein komisch erdichteter Dämon bezeichnet wird. Die Wahrscheinlichkeit spricht aber dafür [1]).

Noch einige andere Beispiele von spasshafter Erweiterung des Mythus mögen hier Platz finden. Nach Aristoph. Av. 72 ist auch der Diener des Tereus weiland mit in einen Vogel verwandelt worden, wovon die Sage nichts weiss [2]). Der Vogelsklave selbst sagt:

ὅτε περὶ ὁ δεσπότης
ἐπόψ ἐγένετο, τότε γενέσθαι μ' ἠξίου
ὄρνιν, ἵν' ἀκόλουθον διάκονον ἔχῃ.

Auch zum Kompositionsgedanken der „Vögel“ ist der Mythus herangezogen. Denn wenn die beiden unzufriedenen Athener in das Vogelreich kommen wollen, so suchen sie naturgemäss denjenigen Vogel zunächst zu erreichen, der selbst früher Mensch und sogar in gewisser Beziehung ein Landsmann von ihnen war, den Wiedehopf, der vormals Tereus, Schwiegersohn des Königs Pandion von Athen, war (Av. V. 15, vgl. V. 114 u. f., V. 368). Hier nimmt also der Komiker einmal die Sage sozusagen beim Wort und benützt sie zum Ausgangspunkt und zur Ergänzung seines eigenen phantastischen Kompositionsgedankens. Ebenso verwendet Aristophanes mythische Vorstellungen spasshaft zum Ausbau seines Stückes, wenn er Av. 514 in dem Umstand, dass die Götter, Zeus, Athene, Apollo ihren heiligen Vogel haben, einen Überrest des ursprünglichen Vogelregimentes sieht [3]), oder wenn ähnlich Av. 520 der

---

1) Vgl. Kocks Vorbemerkung zu den Frgm. dieser Komödie.

2) Vgl. Preller, griech. Mythol. II² S. 143.

3) In Wirklichkeit sind allerdings diese Attribute frühere Verehrungsformen der Götter.

zeitliche Vorrang der Vogelherrschaft daraus bewiesen wird, dass man früher bei den Vögeln schwur [1]), oder wenn Leto zur Wachtelmutter wird, zur ὀρτυγομήτρα, weil sie auf Ortygia, wie die Insel Delos früher auch hiess [2]), geboren wurde Eine komische Erweiterung des Mythus können wir auch Ran. 140 finden, wo das Fährgeld, welches dem Charon entrichtet werden muss, zwei Obolen beträgt, während es sonst nur in einem Obolos bestand [3]). Vermutlich weicht hier Aristophanes nur deswegen von dem gewöhnlichen Fahrpreis ab, um in scherzhafter Weise auf das θεωρικόν anspielen zu können. Denn Dionysos ruft daraufhin aus (Ran. 141):

ὡς μέγα δύνασθον παντάχοῦ τὼ δυ' ὀβολώ.

Und wer hat die zwei Obolen in die Unterwelt gebracht? Natürlich ein Athener, der alte Stammheros Theseus (Ran. 145), der gerne als der Stifter der attischen Demokratie genannt wird.

Hierher gehört auch Ran. 295, wo der Empusa als Gegenstück zu dem einen ehernen Beine ein solches von Kuhmist (βολίτινον) angedichtet wird; es ist dies wieder eine freie Erfindung des Dichters, der dieses Mittel in spasshafter Weise dazu benützt die Angst des feigen Dionysos, der darin etwas ungewöhnlich Furchtbares sieht, noch zu steigern. Denselben Grund hatte Aristophanes wohl auch, wenn er Ran. 473 die Echidna hundertköpfig nennt, ihr eine Eigenschaft beilegt, die sie sonst nirgends hat. Aristophanes wollte eben auch hier ein recht schreckliches Ungeheuer nennen, um dem feigen Dionysos ge-

---

1) Der wirkliche Grund ist der, dass man sich in den Zeiten der alten strengen Gläubigkeit scheute den Namen der Götter selbst zum Schwur in den Mund zu nehmen, wie bekanntlich noch Sokrates tat.

2) Strabo 10, 486, 5.

3) Luk. Trauer 10. Totengespr. 1, 3. 11, 4. 22, 1. 2.

hörige Angst einzujagen; und so hat er, wie es scheint, der Echidna eine Eigenschaft der lernäischen Hydra beigelegt.

Hier lassen sich am besten einige Züge anführen, durch die Aristophanes das konventionelle Bild der Unterwelt ins Komische verzeichnet hat. Aristoph. fr. 149/150 K. wird nach der Analogie des Styx und Kokytos ein „fluvius diarrhoeae" (ὁ τῆς διαῤῥοίας ποταμός) erdichtet [1]). Nach den aus Homer bekannten Κιμμέριοι (λ 13 f.) bildet Aristophanes spasshaft einen mythischen Völkernamen „Κερβέριοι" (Ran. 187) mit Anspielung auf den Höllenhund Kerberos. In die Unterwelt wird vom Komiker auch der Ort verlegt, wohin man Leute wünscht, zu denen man sagt „ἐς κόρακας" (Ran 186). Der Stein der Abzehrung, ὁ Ἀναίτου λίθος (Ran. 194) [2]), ist ebenfalls von Aristophanes frei erfunden nach Analogie anderer schrecklicher Namen, wie sie in der Unterwelt üblich sind. Aber es wird nach der Fiktion des Komikers in der Unterwelt auch dem Verdienste seine Ehre zu teil. Wie in Athen jedem, der sich um den Staat in hervorragendem Masse verdient gemacht hatte, das Recht der Speisung im Prytaneum und ein Ehrenplatz im Theater zuerkannt wurde, so erhalten auch in der Unterwelt die besten Künstler die Ehre der Speisung im (unterirdischen) Prytaneum und einen Ehrensitz bei Pluto (Ran. 761—765).

Auch **in den verwandtschaftlichen Beziehungen mythischer Personen** nehmen die Komödiendichter gelegentlich **Änderungen** vor. Ran. 22 wird Dionysos von Aristophanes scherzhaft Sohn des Στάμνιος, „Fasses" Sohn, genannt. Acharn. 47 f. wird Triptolemos zum Grossvater des Keleos gemacht, während er gewöhnlich [3]) für dessen Sohn gilt.

1) Bei Preller-Robert I⁴ S. 816/7 daher mit Recht gar nicht erwähnt.

2) Vgl. Hom Od. ω 11.

3) Preller-Robert I⁴ S. 770.

Ein weites Feld für ihre Witze fanden die Komiker auch in den zahlreichen **Beinamen der Götter.** Die Freiheit, welche jeder Grieche in der Wahl bestimmter, auch neuer *ἐπικλήσεις* der Götter hatte[1]), haben die Komiker in ihrer Weise kräftig ausgenützt. Es sollen zunächst diejenigen Stellen besprochen werden, an denen herkömmlichen Beinamen der Götter durch eine falsche etymologische Ableitung eine gewöhnliche, niedrige und spasshafte Bedeutung untergeschoben wird.

Im Anfang des „Friedens" des Aristophanes sind zwei Diener damit beschäftigt den Mistkäfer des Trygäus zu füttern. Da wirft der eine von ihnen die Frage auf, wem von den Göttern dieses Tier wohl heilig sein möge, der Aphrodite und den Grazien, meint er, gewiss nicht. Darauf erwidert der andere (Pax 41/2)

οὐκ ἔσθ' ὅπως
τοῦτ' ἔστι τὸ τέρας οὐ Διὸς καταιβάτου,

was Droysen übersetzt:

„Sicher nicht, es ist am End'
Der Vogel des Zeus des Donnerers, wenn er zu Stuhle sitzt."

Das für uns wichtige Scholion zu V. 42 lautet:

Διὸς καταιβάτου· ἀντὶ τοῦ Διὸς ἂν εἴη. καταιβάτης δὲ τιμᾶται ὁ Ζεὺς παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις παρὰ τὸ καταβιβάζειν τοὺς κεραυνούς ἢ ἀπὸ τῶν κεραυνῶν τῶν ἄνωθεν πιπτόντων ἢ ἀπὸ τοῦ καταβαίνειν δι' ἔρωτα τῶν χθονίων γυναικῶν. παίζει δὲ καταιβάτην αὐτὸν καλῶν, ἐπεὶ σκάτοις τρέφεται ὁ κάνθαρος Wie auch der Beiname des *Ζεὺς „καταιβάτης"* sonst etymologisch erklärt werden mag, auf jeden Fall deutet Aristophanes hier das cognomen spasshaft und legt ihm einen recht trivialen Sinn unter. — Nub. 373 leitet der Bauer

---

1) Vgl. hierüber Jakob Burckhardt, griech. Kulturgeschichte II 56

Strepsiades den Beinamen des *Ζεὺς οὐρίος*, den dieser als der dem Winde und Wetter gebietende Gott führte [1]), in urdrastischer Weise von *οὐρεῖν* ab, indem er sich vorstellt, dass der Regen dann entstehe, wenn Zeus *διὰ κοσκίνου οὐρεῖ* [2]). — Lys. 346 f. fleht der Chor der Weiber angesichts des Versuches der Männer die Burg in Brand zu stecken, die Athene *Τριτογένεια* an, sie möge für den Fall, dass wirklich die Männer die Burg anzünden sollten, „in Gnaden helfen Wasser tragen." Dabei scheint der Name *Τριτογένεια* deswegen spasshaft gewählt zu sein, weil er nach verschiedenen etymologischen Deutungen mit „Wasser" zusammenhängt (entweder vom See *Τριτωνίς* in Libyen oder von einem Waldbach *Τρίτων* in Böotien). — Einen nicht minder harmlosen Wortwitz erlaubt sich Aristophanes mit der „*Τριτογένεια*" auch Eq. 1189. Der Wursthändler bietet dem Greis *Δῆμος* Wein an mit den Worten (V. 1187):

ἔχε καὶ πιεῖν κεκραμένον τρία καὶ δύο ($^3/_5$ Wasser, $^2/_5$ Wein)
ΔΗΜΟΣ ὡς ἡδύς, ὦ Ζεῦ, καὶ τὰ τρία φέρων καλῶς
ΑΛΛΑΝΤΟΠΩΛΗΣ
ἡ Τριτογενὴς γὰρ αὐτὸν ἐνετριτώνισεν.

Hier bringt Aristophanes das Epitheton „*Τριτογένεια*" in witziger Weise mit dem Zahlwort *τρεῖς* in Zusammenhang [3]).

In den Acharnern wird von den Greisen gesagt (V. 682):

οἷς Ποσειδῶν ἀσφάλειός ἐστιν ἡ βακτηρία

Über diesen Beinamen des Poseidon sagt das Scho-

1) Preller-Robert I[4] S. 118 Anm. 3.

2) Vgl. Vesp. 251.

3) Preller-Robert I[4] S. 186/7. — Wenn die beiden Witze über Athene auch sehr harmlos sind und ausserdem sich nur auf einen Beinamen derselben beziehen, so dürfen wir doch schliessen, dass Aristophanes ebensowenig wie andere Komödiendichter (Cf. Hermipps *Ἀθηνᾶς γοναί*, S. 64) grundsätzlich die Schutzherrin Athens mit seinem Spotte verschonte.

lion (zu V. 682) . . . *τιμᾶται (δὲ) Ποσειδῶν ἀσφάλειος παρ' αὐτοῖς, ἵνα ἀσφαλῶς πλέωσι.* Hier geht der Komiker, wie der Zusammenhang lehrt, scherzhaft auf die ursprüngliche Bedeutung von *ἀσφάλειος* zurück, das zusammengesetzt ist aus *α* privativum und *σφάλλεσθαι* (wanken)[1]).

Ein Götterbeiname wird auch komisch behandelt an 2 Stellen der Ritter, die wir zusammennehmen müssen, Eq. V. 410 u. V. 500. An beiden Stellen wird *Ζεὺς ἀγοραῖος* genannt. Dieser wurde in Athen und an andern Orten als höchster Schirmherr der Rats- und Volksversammlungen verehrt[2]). In diesem Beiwort hat sich also noch die Bedeutung, welche *ἀγορά* in der epischen Dichtung hatte, erhalten, nämlich die Bedeutung „Versammlung" (von *ἀγείρω*). Zur Zeit des Aristophanes wurden die Volksversammlungen längst nicht mehr auf der *ἀγορά* abgehalten, sondern auf der Pnyx, die Ratsversammlungen gewöhnlich im *βουλευτήριον*. Der Paphlagonier leitet den Beinamen des Zeus offenbar von *ἀγορά* in der Bedeutung „Markt" ab und macht so den *Ζεὺς ἀγοραῖος* zum Hort der Gauner und Rabulisten, die auf dem athenischen Markte sich herumtreiben. Dafür sprechen die Worte des Paphlagoniers (in V. 409):

οὐκοῦν μ' ὑπερβαλεῖσθ' ἀναιδείᾳ μὰ τὸν Ποσειδῶ.

Auch der Wursthändler, ein „homuncio foro innutritus" hatte bei einer Marktgottheit, dem Hermes *Ἀγοραῖος*, geschworen[3]).

Deutlicher zeigt sich diese umgedeutete und umgewertete Funktion des *Ζεὺς ἀγοραῖος* Eq. V. 500. Hier ruft der Chor dem Wursthändler, der sich in das Rat-

---

1) Vgl. Vesp. 1324.

2) Preller-Robert I⁴ S. 150.

3) Equ. 181 werden aber *πονηρός* und *ἐξ ἀγορᾶς* beinahe als identische Begriffe gebraucht.

haus zum Wettstreit mit dem Paphlagonier fortbegibt, unter anderem folgendes nach:

ἀλλ' ἴθι χαίρων καὶ πράξειας
κατὰ νοῦν τὸν ἐμὸν, καί σε φυλάττοι
Ζεὺς ἀγοραῖος.

Dazu macht der Scholiast folgende gute Bemerkung: *ὡς Ζεὺς ξένιος ἢ μειλίχιος ἢ φίλιος, οὕτω καὶ ἀγοραῖος. οἰκείως δὲ* (angemessen) *νῦν διὰ τὸν ἀλλαντοπώλην ἀγοραῖον εἶπεν.* Aus dieser Stelle und aus den erklärenden Worten des Scholions sehen wir mit voller Deutlichkeit, wie dem *Ζεὺς ἀγοραῖος* in der Komödie eine niedrigere und gemeinere Sphäre als Wirkungskreis zugeschrieben wird, indem er nicht als höchster Berater der Rats- und Volksversammlung gefasst ist, sondern zum Schutzpatron jener Markthelden, eines Paphlagoniers (Eq. 410) und eines *ἀλλαντοπώλης* (Eq. 500), wird, nach der Darstellung des Komikers einer ganz gemeinen Sorte von Menschen.

Die Komiker haben aber nicht nur stehenden Beinamen der Götter einen anderen Sinn untergelegt, sie haben auch, wie göttliche Wesen so auch Epitheta der Götter aus eigener Phantasie frei erfunden. Eq. 1172 wird der Göttin Athena scherzhaft — allerdings in honorem — das Epitheton „*Πυλαιμάχος*“ beigelegt, das der Paphlagonier (Kleon) wählt zur erneuten Hervorhebung seiner Grosstat vor Pylos, an die er nicht oft genug erinnern kann – das Ganze die bissigste Verhöhnung der Eitelkeit Kleons! Sonst führt Athena selbstverständlich dieses cognomen nicht, ja nicht einmal ein ähnliches. Das stört den Komiker aber nicht im mindesten; wenn nur ein Witz oder ein Hieb herauskommt, werden die kühnsten Veränderungen und Erdichtungen in mythologicis gewagt[1]).

1) Ähnliche Beinamen sind *τειχεσιπλήτης* (des Ares, Homer E 31), *πυλαμάχος* (des Ares, Stesichor. fr. 48).

— Ran. 756 wird nach Analogie des *Ζεὺς ὁμόγνιος* ein *Ζεὺς ὁμομαστιγίας* ersonnen von Xanthias, der in der Unterhaltung mit dem Diener der Unterwelt diesen Zeus als den ihnen beiden „gemeinsamen Prügelpatron" (Droysen) anruft. — Aristoph. fr. 860 begegnet uns ein Beiwort des Hermes: „*Στρεψίαλος*", nach dem wir in den mythologischen Handbüchern vergeblich suchen. Dasselbe ist gebildet nach dem auch sonst üblichen Epitheton des Hermes „*στροφαῖος*", den er als Gott „eines gesegneten Aus- und Eingangs" führte [1]). *Στρεψίαλος* [2]) wird Hermes von Aristophanes genannt als der Gott, der gierig seine Augen verdreht, wenn auf irgend einer Seite ein Gewinn zu machen ist [3]). — Schliesslich gehören hierher noch zwei komisch gebildete Beinamen des Zeus, durch die der mit ihm so gerne in Parallele gesetzte Perikles getroffen werden sollte. Aus dem homerischen *νεφεληγερέτης* ist Krat. fr. 240 ein *κεφαληγερέτας* geworden, während Krat. fr. 111 statt des *Ζεὺς κεραύνιος* ein *Ζεὺς καράνιος* [4]) erscheint mit Anspielung auf den von den Komikern so oft verspotteten missgestalteten Kopf des Perikles.

Mit mythologischen Namen wird in der mannigfachsten Weise gescherzt, so auch, wenn Aristoph. fr. 259 von *Λάναος* ein Superlativ *Λαναώτατος* gebildet wird. Ebenso verrät die Bezeichnung der attischen Königstochter Prokne als *Λαυλία κορώνη* (Aristoph. fr. 716) noch die komische Auffassung dieser mythischen Gestalt.

Hier, wo von komischen Beinamen der Götter die Rede war, lassen sich am besten einige Stellen anschliessen, an welchen **Götter oder Göttinnen in komischer Situation oder aus komisch** angenommenem **Grunde**, der oft auf dem Wege spielender Etymologie gewonnen wird, **an-**

1) Preller-Robert I⁴ S. 402.

2) Es gab auch eine Stadt *Στρέψα* (Aristoph. fr. 125).

3) Vgl. Pax 192, 423 f.

4) So schlägt Kock vor zu lesen statt *μαχάρις* oder *χαραῖς*.

gerufen werden. So bittet Philokleon, wenn er (Vesp. 368) das Netz (*τὸ δίκτυον*) zu durchbeissen sich entschliesst, um aus seiner Gefangenschaft zu entkommen, die Artemis *Λίκτυννα*[1]) um Verzeihung. Philokleon ruft, wenn er (Vesp. 438 f.) von den (barbarischen) Sklaven bedrängt wird, den Ahnherrn Athens Kekrops an. So kommt in spasshafter Weise das Athenertum zum Ausdruck. Zugleich aber wird mit dem Attribut des Kekrops „*Δρακοντίδης*“ auf einen damals bekannten Athener dieses Namens (vielleicht auf den Vesp. 157 genannten) angespielt[2]), in transitu amaritudinem aspergit, wie das Aristophanes so gerne tut. — Eine hochkomische Wirkung wird auch erzielt, wenn Dikäopolis das Lumpenkostüm des Telephus gegen das Licht hält und dabei (natürlich hochpathetisch) ausruft (Ach. 435):

ὦ Ζεῦ διόπτα καὶ κατόπτα πανταχῇ.

Leeuwen bemerkt hiezu in seiner Ausgabe der Acharner: „Jovem, qui humana cuncta perspicit et despicit, dum invocat Dicaeopolis, novum eumque perridiculum his epithetis tribuit sensum, per vestis lacerae nimirum foramina spectans ipse.“ — Auf Rechnung einer komischen Absicht kommt es ferner, wenn der *πρόβουλος* (Lys. 403) beim Anblick des durchnässten Gewandes des Chorführers bei Poseidon *ἁλικός*, dem Beherrscher der salzigen Meerflut, schwört. Ebenso lässt Aristophanes V. 435 die Lysistrata, die dort die spröde spielt, wie ihr der *τοξότης* zusetzt, die jungfräuliche Artemis anrufen. — Xanthias hält den Diener der Unterwelt, wie er ihn in allen Sklavenstreichen bewandert findet, für einen Geistesverwandten und ruft

1) Diesen Beinamen führte sie als *ἀγρευτίς*. Vgl. Preller-Robert I⁴ S 317.

2) schol. *ὁ Φιλοκλέων ἑλκόμενος ὑπὸ τῶν οἰκετῶν τὸν οἰκιστὴν τῆς πόλεως ἐπικαλεῖται . εἰσὶ δέ, οἳ φασι τὸν Κέκροπα διφυᾶ γενονέναι καὶ τὰ κάτω ὄφεως ἐσχηκέναι. καὶ διὰ τοῦτο πρὸς τὸ ὄνομα κεχαριέντισται.*

daher Ran. 750 scherzhaft den *Ζεὺς ὁμόγνιος* an [1]), zu dem sonst nur Brüder und im weiteren Sinn Blutsverwandte beteten. — Plut. 1050 ruft ein Jüngling, der seine alte Geliebte sieht, um die er sich jetzt, nachdem er reich geworden ist, nicht mehr kümmert, den Poseidon, der zu den älteren Göttern gehört, und alle andern Götter, denen der Schutz der alten Leute obliegt [2]), mit den Worten an:

ὦ Ποντοπόσειδον καὶ θεοὶ πρεσβυτικοί,
ἐν τῷ προσώπῳ τῶν ῥυτίδων (Runzeln) *ὅσας ἔχει.*

Av. 553 ruft Euelpides beim Gedanken an den Riesenplan der Gründung einer Vogelstadt aus:

ὦ Κεβριόνη καὶ Πορφυρίων, ὡς σμερδαλέον τὸ πόλισμα

Die Anrufung dieser beiden gewaltigen Riesen [3]) ist begründet durch die Nennung eines riesenhaften Unternehmens. Der Name *Πορφυρίων* passt doppelt gut, weil er zugleich einen Vogel, eine Art Wasserhuhn bezeichnet (Av. 707, Kock zu diesem Verse). — Vielleicht ist es auch Absicht des Dichters, wenn er in den Acharn. V. 807 den Dikaiopolis, der den fressenden und laut schmatzenden Ferkeln zusieht, den Herakles anrufen lässt. Es ist ja freilich der Ausruf *Ἡράκλεις* bei den Griechen ein vielgebrauchter Ausdruck des Staunens gewesen, aber hier ist er durch den Zusatz *πολυτίμητε* („hochgebenedeiter") besonders hervorgehoben. — Endlich sei hier, wo von der Anrufung bestimmter Götter in komischer Situation und aus komischem Grunde die Rede ist, auch noch eine ebenso derbe wie lustige Stelle aus den Ekklesiazusen (V. 369) angeführt. Dort ruft *Βλεπυρὸς χεζητιῶν* die *Εἰλείθυια* in seiner Not um Hilfe an mit folgenden Worten:

---

1) Preller-Robert I⁴ 146 Anm. 2.

2) Als Beschützer der Greise erscheint Poseidon Acharn. V. 682.

3) Vgl. schol. Av. 553. Kebriones ist als Gigant nicht sicher nachzuweisen, vgl. Kock zu Av. 553.

ὦ πότνι' Εἰλείθυια, μή με περιίδῃς
διαρραγέντα μηδὲ βεβαλανωμένον,
ἵνα μὴ γένωμαι σκωρομῖς κωμῳδική.

Dazu das schol. *ἐπεὶ αἱ ὠδίνουσαι ἐπικαλοῦνται τὴν Εἰλείθυιαν καὶ αὐτὸς οὖν στενοχωρούμενος ἐπικαλεῖται αὐτήν.* In solch' kecker Weise verschiebt der Komiker die Funktionen der Götter und Göttinnen und zieht sie in eine niedrige Sphäre herab.

Von hochkomischer Wirkung war ferner gewiss auch — und darin dürfen wir wohl wieder ein allgemeines Charakteristikum der mythologischen Komödie sehen — **die Beziehung mythologischer Namen auf Personen und Orte des Tages oder des Stückes** bezw. der Vergleich bekannter Persönlichkeiten mit mythischen Gestalten. Wenn wir zunächst diejenigen Stellen vornehmen, an welchen Leute vom Tage mit mythischen Personen oder mythischen Wesen in Parallele gesetzt werden, so war es vor allem Kleon, der sich auch in dieser Beziehung den bittersten Spott gefallen lassen musste. Besonders gerne wurde Kleon von den Komikern mit Kerberos, dem hundertköpfigen, schlangenhaarigen Hund der Unterwelt, verglichen (Eq. 1017 f., 1030, Pax 313, Plato fr. 216 K., Pax 762 f. = Vesp. 1039 f., wo Aristophanes selbst sich als Herakles fühlt[1]). Eq. 248 vergleicht Aristophanes den Kleon mit der Charybdis, die übrigens auch von andern Dichtern[2]) öfter als Symbol der Habgier gebraucht wurde. Wegen seiner ungestümen Leidenschaftlichkeit wird Kleon von den Komikern öfter mit dem mythischen Ungeheuer Typhon verglichen, das hundert Drachenhäupter, eine entsetzliche Stimme und glutsprühende Augen hatte, so Eq. 511, Pax 751 f. = Vesp. 1029 f., wo Züge des Typhon[3])

1) Cf. Leeuwen prol. ad Vespas p. XXIII.

2) Hipponax fr. 85, Kratin fr. 397, Horaz carm. 1, 27, 19.

3) Hesiod Theog. V. 820—835.

und des Kerberos vermischt sind, um den Kleon als ein recht furchtbares Ungeheuer zu charakterisieren. Eupolis fr. 456 endlich wird er ein *Προμηθεὺς μετὰ τὰ πράγματα* genannt, ein sehr zweifelhaftes Lob seines Weitblicks in politischen Dingen.

Perikles wurde von den Komödiendichtern häufig mit Zeus in Parallele gesetzt. Von Kratin wird er fr. 240 Sohn des *Κρόνος* und der *Στάσις* genannt und ihm damit seine Streitsucht vorgeworfen, während Hermipp in den *Μοῖραι* fr. 46 K. durch die Bezeichnung „*βασιλεὺς Σατύρων*“ seine Unmännlichkeit und sein ausschweifendes Leben an den Pranger stellt. Sein Äusseres wird in köstlicher Weise verspottet, wenn er von Kratin in fr. 71 *ὁ σχινοκέφαλος Ζεὺς* „der zwiebelköpfige Zeus“ genannt wird. Ausführlicher hat Kratin die Fehler des grossen Staatsmannes persifliert in seiner Komödie „*Διονυσαλέξανδρος*“ [1]). Analog wurde Aspasia mit Hera in Parallele gesetzt. Kratin sagt fr. 241 K.

Ἥραν τέ οἱ (scl. dem Kronos) *Ἀσπασίαν*
τίκτει Καταπυγοσύνη
παλλακὴν κυνώπιδα „Et Junonem ei Aspasiam parit Impudicitia,
pellicem caninis oculis“ [2]). Wie Zeus zugleich Bruder und Gemahl der Hera ist, so lässt der Komiker auch Aspasia von dem gleichen Vater wie Perikles abstammen. Auch mit Dejanira, Omphale und Helena (*Διονυσαλέξανδρος* des Kratin) wurde Aspasia in Beziehung gebracht (Vgl. Kock zu fr. 241 Kratin). Auch für den Musiklehrer des Perikles Damon fanden die Komiker ein mythisches Gegenbild. Von Plato fr. 191 wird er mit dem Kentauren Cheiron verglichen, der den Achill und andere Hel-

1) Über diese Komödie wurde schon oben (S. 59/60) gehandelt.

2) So übersetzt in den C. G. F. von Meineke-Bothe, Pariser Ausgabe v. J. 1894.

densöhne im Saitenspiel unterwies. — Ferner sei hier angeführt Plato fr. 184, in welchem nach einer sehr probablen Emendation Kocks der Dithyrambendichter Kinesias mit dem mythischen Sänger Orpheus in Parallele gesetzt wird, indem er wie jener Oeagros zum Vater erhält, während statt der mythischen Mutter des Orpheus, der Muse Kalliope, für Kinesias mit Bezug auf dessen kränkliches und schwindsüchtiges Aussehen eine Mutter *Πλευρῖτις* spasshaft erdichtet wird [1]). — Von Aristophanes wird fr. 438 ein mittelmässiger Tragödiendichter Meletos wegen seiner unnatürlichen Leidenschaften ein Sohn des Laios genannt [2]). — Kratin fr. 244 spricht von einer *„δωροδοκούντων αἶξ οὐρανία.“* Die Ziege Amaltheia [3]), an die hier offenbar gedacht wird, ernährte den neugebornen Zeus mit ihrer Milch und war ein mythisches Bild der strotzenden Fülle und der nährenden Fruchtbarkeit. Es ist für den Komiker wieder sehr bezeichnend, dass er dieses Sinnbild der üppigen Fruchtbarkeit auch auf das einträgliche aber niedrige Gewerbe der *δωροδοκοῦντες* anwendet. In eine noch niedrigere Sphäre führt uns eine andere Stelle, an der diese Ziege Amaltheia zum Vergleich herangezogen wird, in einem frgm. adespoton (zitiert bei Kock fr. 244 Kratin): *εὐδαίμων Πολίαγρος, οὐράνιον αἶγα πλουτοφόρον τρέφων*, „quo Poliager nescio quis ridetur uxoris adulteriis ingentem quaestum faciens.“ (Kock). — Kallias (fr. 23) spricht von *„Μεγαρικαὶ σφίγγες“* und Hesychius erklärt: *Καλλίας πόρνας τινὰς οὕτως εἴρηκεν.* — Sehr hübsch ist von Plato (fr. 186) die Sage von Herakles' Kampfe mit der ler-

1) Strattis (fr 18 K.) nannte diesen Kinesias den „phtiotischen Achilleus“ *διὰ τὸ ἐν τῇ αὐτοῦ ποιήσει συνεχῶς τὸ Φθιῶτα λέγειν.*

2) Vgl. oben S. 71.

3) Vgl. Preller-Robert I⁴ S. 133. S. 35.

näischen Hydra und seiner Unterstützung durch Jolaus bei der Schilderung aktueller Verhältnisse verwertet:

ἢν γὰρ ἀποθάνῃ
εἰς τις πονηρός, δύ' ἀνέφυσαν ῥήτορες·
οὐδεὶς γὰρ ἡμῖν Ἰόλεως ἐν τῇ πόλει,
ὅστις ἐπικαύσει τὰς κεφαλὰς τῶν ῥητόρων.

In launiger Weise werden Aristoph. Nub. 853 die Sokratiker γηγενεῖς (Giganten, Himmelsstürmer) genannt, da sie ἄθεοι sind und wohl auch deswegen, weil sie das Licht scheuen und wie Mäuse unter der Erde leben — Lys. 558 werden die auf dem Topf- und Gemüsemarkt herumbummelnden und Einkäufe machenden gewaffneten Athener mit den Korybanten verglichen. Diese Korybanten werden oft und so auch hier mit den Kureten verwechselt, die den neugebornen Zeus vor Kronos dadurch schützen, dass sie einen Waffentanz aufführen und durch das Klirren der Schilde und Schwerter das Schreien des kleinen Kindes übertönen [1]). Der Vergleich ist scherzhaft, stimmt aber, wie das bei solchen komischen Vergleichen oft der Fall ist, nicht bis ins einzelne. In den Fragmenten kommt der Name Korybanten oder Kureten nicht vor. Die Nennung der Korybanten in dem angegebenen Zusammenhange charakterisiert wiederum die Stellung, die der Komiker solchen mythischen Gestalten gegenüber einnimmt.

Besonders wirksam ist die Beziehung mythologischer Namen auf Leute vom Tage oder auf Personen des Stückes innerhalb der parodischen Einlagen in den Thesmophoriazusen, so z. B. wenn Kritylla beim Namen Proteus an einen athenischen Feldherrn Proteas denkt (V. 875, V. 882 f.) oder wenn Kritylla selbst von Mnesilochus dem Euripides als Theone, des Proteus Tochter, vorgestellt wird, oder wenn der Bogenschütze V. 1102 beim Namen des Hauptes der Gorgo den Namen eines athenischen

1) Vgl. Preller-Robert I⁴ S. 134.

Schreibers Gorgon zu hören glaubt. Vgl. auch Thesm. V. 935 u. 1033! Diese Art von Witzen lässt sich vergleichen mit andern Witzen παρ' ὑπόνοιαν, wie wir sie bei Aristophanes auch sonst kennen. Ganz παρ' ὑπόνοιαν werden Ran. 477 die *Γοργόνες Τειθράσιαι*, die „Gorgonen von Theitras", genannt. *Τείθρας* ist der Name eines attischen Demos. Damit bekommen die Frauen dieses Demos einen Hieb wegen ihres gorgonenhaften Wesens („propter mores truculentos"). — Acharn. 386 wird das struppige Haar des lyrischen Dichters Hieronymos[1]) mit der *Ἄιδος κυνῆ*, der unsichtbar machenden Kappe des Hades (Hom. E 844), verglichen. Wenn Ach. 688 der Chorführer sich und seine Kollegen mit dem Namen des *Τιθωνός* bezeichnet, um ihr hohes Alter auszudrücken, so liegt hier eine sprichwörtliche Wendung vor[2]). Sprichwörter aber liebt die Komödie, sie passen gut zu ihrem populären Charakter.

Endlich müssen wir in diesem Zusammenhange noch mit aller Vorsicht 3 Stellen besprechen und bei ihnen etwas länger verweilen, an denen der Name „Orestes" als Spitzname für Leute des damaligen Athen sich findet, nämlich Ach. 1167, Av. 712 und 1491. Am besten hat bisher über diesen Punkt meines Erachtens Müller-Strübing[3]) gehandelt. Wir stellen für unsern Zweck folgendes fest:

1. Es erscheint unglaublich, dass, wie der Scholiast zu Av. 1490 bemerkt, Orestes der wirkliche Name des hier verspotteten Kleiderdiebes gewesen sei. Denn „wo finden wir denn solche mythisch-religiöse Heroennamen in den attischen Familien? Nach Suidas ward es dem Perikles

1) Cf. Nub. 349 f.

2) Vgl. Leeuwen zu Nub. 398.

3) Müller-Strübing „Aristophanes und die historische Kritik" Leipzig 1873 Seite 29 f.

verdacht, dass er seinem Sohne Paralos den Namen eines attischen Lokalheroen gegeben hatte“ [1]).

2. Der Spitzname rührt also von Orest, dem Sohne des Agamemnon, her.

3. Müller-Strübing [2]) wirft mit Recht die Frage auf, welche Ähnlichkeiten mit dem Königssohne des Agamemnon denn wohl diesen nächtlichen Friedensstörern den Spitznamen „Orestes“ eingetragen hätten (denn der Name „Orest“ scheint allmählich zu einem Gattungsnamen für alle derartigen nächtlichen Ruhestörer geworden zu sein, da Ach. 1167 einerseits und Av. 712 und 1491 andrerseits keineswegs von derselben Persönlichkeit die Rede ist). „Es passt ja kein einziger Zug in dem Treiben der nächtlichen Unfugmacher auf das, was die Sage vom Sohne des Agamemnon berichtet. Denn wenn dieser auch als ein von den Furien Verfolgter in gewissem Sinne *μαινόμενος* war, so hat er sich doch weder betrunken noch hat er je seine Raserei an andern ausgelassen“ [3]).

4. Hier möchte ich nun mit einer Vermutung einsetzen, für die ich allerdings eine andere Stütze als den allgemeinen Grundgedanken dieser Arbeit und das Resultat unserer Untersuchung über die mythologisch-parodische Komödie nicht habe. Wenn man nämlich zugibt, dass jene nächtlichen Schwärmer ihren Spitznamen von dem mythischen Orestes haben müssen, wenn andrerseits sich kein einziger oder nur schwer ein Vergleichspunkt für die mythische und die historische Persönlichkeit finden lässt, dann könnte man diese Schwierigkeit vielleicht dadurch zu lösen suchen, dass man an eine vorausgegangene Umgestaltung der Sage von Orest durch eine mythologische Komödie denkt. Freilich ist aus der Zeit der alten

1) Müller-Strübing a. a. O. S. 35.

2) a. a. O. S. 33.

3) Müller-Strübing a. a. O. S. 33 Anm.

attischen Komödie kein Titel „Orestes“ oder ein ähnlicher erhalten. Dass aber die Orestessage überhaupt von der Komödie parodiert und in ausserordentlich kühner Weise umgebildet worden ist, kann man aus der schon oben [1]) angeführten Stelle der Aristotelischen Poetik ersehen.

Av. 1491 wird nun der Spitzname „Orestes“ für jenen nächtlichen Kleiderdieb zur Konstruktion eines hübschen komischen Mythus verwendet, bei dem, wie öfter bei solchen aristophanischen Mythen, die Vermengung von sagenhaften oder, wie hier, auch abergläubischen Vorstellungen mit wirklichen Vorgängen des damaligen athenischen Lebens das Charakteristische ist. Die Alten glaubten nämlich, dass man bei einem plötzlichen, unerwarteten Zusammentreffen mit einem Heros besonders nachts von der ἀποπληξία, dem Schlagflusse, getroffen werde [2]). Ganz genau ebenso — sagt der Komiker — trifft auch der Räuber Orestes die ihm Begegnenden — mit einem Keulenschlag und — beraubt sie ihrer Kleider.

Mit Personen des Stückes werden mythische Namen in Parallele gesetzt Lys. 982, Ekkl. 77 und 1056, mythologische Verhältnisse sind in die komische Handlung hereingezogen Ach. 391 und Ekkl. 80, verglichen mit Verhältnissen und Vorgängen auf der Bühne Nub. 257 [3]) und Lys. 155. An der letztgenannten Stelle führt Lampito als mythisches Beispiel für die unwiderstehliche Gewalt der Weiber über die Männerherzen die Erzählung von Menelaus an, der

1) S. 117.

2) Athenäus 11, 461 C.

3) Dass der Vergleich hier nicht stimmt (nicht Athamas sondern Phrixos wurde geopfert), ist vom Dichter absichtlich so gefügt zur Charakterisierung des Bauern, der sich in der Mythologie nicht auskennt. Vgl. das vortreffliche Scholion zu dieser Stelle!

nach der Eroberung von Troja, um Rache zu nehmen, mit gezücktem Schwerte auf Helena eindringt, von ihrer bezaubernden Schönheit aber überwältigt, das Schwert sinken lässt [1]). Dass Aristophanes diese Sage in der Form kennt, wonach Helena durch Entblössung ihres Busens ihren früheren Gemahl besiegt, ist ebenso bezeichnend wie dies, dass er die hochpathetische und in ihrem Ausgang rührende Szene der Sage heranzieht in einem schmutzigen Zusammenhange anwidernder Obszönitäten.

Wenn wir oben [2]) sahen, wie im allgemeinen die Anthropomorphisierung des Götterwesens von den Komikern spasshaft gleichsam auf die Spitze getrieben wird, so finden wir auch im einzelnen manche hübsche **anthropomorphistische Scherze**, von denen zum Schlusse noch ein paar Beispiele angeführt werden sollen. Nub. 584/5 wird eine Sonnenfinsternis mit folgenden Worten geschildert: *ὁ δ' ἥλιος τὴν θρυαλλίδ' εἰς ἑαυτὸν εὐθέως ξυνείκυσας οὐ φανεῖν ἔφασκεν ἡμῖν.* „Helios zog seinen Docht sogleich ein und drohte Euch nimmer zu leuchten" (Droysen). Gleichfalls in der Wolkenparabase sendet Selene durch den Chor eine Beschwerde an die Athener, welche ganz im Stile einer offiziellen Depesche gehalten ist, wie sie von Kleon von Sphakteria aus nach Athen geschickt wurde (Nub. 609). — Im Frieden des Aristophanes wird erzählt, dass Trygäus den ganzen Tag gen Himmel starre und dem Vater Zeus Schmähungen zurufe (Pax 58/9):

ὦ Ζεῦ, τί ποτε βουλεύει ποιεῖν;
κατάθου τὸ κόρημα· μὴ 'κκόρει τὴν Ἑλλάδα.
„O Zeus, was denkst du endlich noch zu tun?
Leg' ab den Besen, beseme Hellas nicht zu nicht!"
(Droysen).

---

1) Preller II³ S. 446/7. Menelaos im Begriffe die Helena zu ermorden an der Lade des Kypselos nach Pausanias 5, 18, 1.

2) Kapitel II § 3.

— Pax 202 wird der Reichtum der Götter in urpopulärer Weise durch ihren Reichtum an Hausrat, an Töpfen, Tellern und Schüsseln veranschaulicht. Plut. 583 beweist *Πενία* andrerseits die Armut des Zeus aus dem Umstand, dass er bei den olympischen Spielen nicht einen kostbaren goldenen, sondern einen wertlosen Olivenkranz als Preis aussetze. Eben dies führt umgekehrt Chremylos zu der Annahme, dass Zeus den Reichtum sehr schätze, weshalb er die Sieger im Wettkampfe mit eitlem Tand abfertige, während er die kostbaren Schätze für sich behalte. So werden hier die finanziellen Verhältnisse des Zeus in stark anthropomorphistischer und zugleich sophistischer Weise besprochen.

Endlich sei hier noch eine originelle Erklärung des Namens „Pluto“ für den Unterweltsgott angefügt (Aristoph. fr. 488):

καὶ μὴν πόθεν Πλούτων γ' ἂν ὠνομάζετο,
εἰ μὴ τὰ βέλτιστ' ἔλαχεν; ἐν δέ σοι φράσω.
ὅσῳ τὰ κάτω κρείττω ἐστὶν ὧν ὁ Ζεὺς ἔχει·
ὅταν γὰρ ἱστῇς, τοῦ ταλάντου τὸ ῥέπον
κάτω βαδίζει, τὸ δὲ κενὸν πρὸς τὸν Δία.

In Wirklichkeit führte Pluto seinen Namen als ein unter der Erde wohnender segenspendender Gott, wobei ebenso an den Getreide- wie an den Bergbau gedacht werden konnte [1]).

1) Preller-Robert I⁴ S. 801.

Schluss.

Wenn wir nun, am Ende unserer Untersuchungen angelangt, das Resultat derselben in wenigen Sätzen übersichtlich zusammenstellen sollen, so sahen wir:

Die Dichter der dorischen und attischen (und zwar auch schon der altattischen) Komödie benützen den Mythus mit der grössten Willkür zu komischen Kompositionen. Um die Mythologie für ihre Zwecke brauchbar zu machen, bedienen sie sich in der Hauptsache folgender Mittel:

1. Das ganze Götter- und Heroenwesen wird populär aufgefasst d. h. ganz nach der Weise des politischen, rechtlichen und sozialen Lebens des griechischen Volkes, in der attischen Komödie des attischen δῆμος, ausgestaltet.

2. Dem Mythus bereits anhaftende spasshafte und komische Züge oder Versionen des Mythus, die solche komische Elemente enthalten, werden von den Komikern gerne aufgegriffen, insbesondere werden an den Göttern und Heroen die gemeinsten und niedrigsten Triebe derb hervorgehoben.

3. Mythische Gestalten werden völlig ins Fratzenhafte verzerrt, ihr Charakter in die niedrigsten Sphären herabgezogen (hier spielen besonders die turpissima naturalia eine Rolle).

4. Es werden in der Parodie verschiedene nicht zusammengehörende Sagen kombiniert oder es werden in den Parodien irgendwelcher literarischer Formen des Mythus (Epos oder Tragödie) auseinanderliegende Szenen der Vorlage vereinigt.

5. Der Mythus wird in seinen äusseren Tatsachen ver-

ändert, mitunter ins gerade Gegenteil verkehrt, alles wird lustiger gestaltet, oder aber

6. die äusseren Daten des Mythus bleiben unverändert, aber den Personen werden in spasshafter Weise niedrigere Motive für ihre Handlungen untergeschoben.

7. Die wunderbaren und unglaublichen Züge der Sage machen die Komiker in verschiedener Weise lächerlich

a) durch drastische Darstellung und durch eine lustige Inszenierung,

b) dadurch, dass sie dieselben auf natürliche und dem gewöhnlichen Verstand näher liegende Elemente zurückführen [1]),

c) durch Erfindung eigener die phantastischen Gestaltungen der gewöhnlichen Sage nachahmender komischer Mythen, mit denen sie die Sagendichtung gleichsam zu überbieten suchen, hierher gehören alle komischen Erweiterungen der Sage, besonders die Erdichtung neuer Gottheiten oder neuer Götterbeinamen.

8. An die Stelle originaler Sagenzüge treten komische Substitute; so wird besonders gerne dem Pathetischen das nüchtern Prosaische, dem Grossen und Gewaltigen das Kleine und Kleinliche, dem Erhabenen das Niedrige und Gewöhnliche in wirksamem Kontrast gegenübergestellt oder es wird mythischen Namen durch spasshafte etymologische Deutung ein veränderter Sinn untergelegt.

9. Endlich wird die Mythologie zur versteckten oder offenen Verspottung von Persönlichkeiten des Tages verwendet, dabei wird der Mythus nach Bedarf beliebig abgeändert.

Die Aufzählung dieser Punkte zeigt uns, wie zahlreich und mannigfaltig die Wege waren, auf denen die Komiker

---

1) Zu unterscheiden ist hievon die Art und Weise, wie die Philosophen die Mythologie rationalistisch ausdeuten, vgl. darüber O. Ribbeck, Geschichte der röm. Dichtung I S 243.

bei der Komposition mythologischer Stücke ihrem Ziele zusteuerten. Die Kühnheit der Komödiendichter in der Behandlung mythischer Stoffe ist so gross und die einzelnen Fälle von komischer Behandlung des Mythus sind zum Teil so verschieden, dass fast jede mythologische Parodie einen Fall für sich darstellt und eine eigenartige Weise der Behandlung zeigt. Hier darf man getrost sagen: So viel neue Fälle, so viel neue Einfälle. Es hiesse die geniale Gestaltungskraft der griechischen Komödiendichter, die wir in den erhaltenen Komödien des Aristophanes in so glänzender Weise arbeiten und gestalten sehen, völlig verkennen, wollte man die einzelnen Fälle komischer Behandlung der Sage in bestimmte Klassen einordnen oder das Wesen der mythologischen Komik auf eine Formel zu bringen suchen. Hier gilt das schöne Wort von Meineke (I 281) „ut periculosum esse dicamus Graeci poëtae in inveniendo sollertiam certis circumscribere velle limitibus."

Es ist in der dieser Arbeit vorausgehenden allgemeinen Erörterung der Gedanke ausgesprochen worden, dass eine komische Behandlung des Religiösen gerade in Zeiten starken und naiven Glaubens möglich ist, dass dieselbe nichts Anstössiges hat für ein Volk, in dessen Bewusstsein höhere religiöse Vorstellungen so fest wurzeln, dass sie durch solche Karikaturen des Göttlichen, wie sie die Komödie liefert[1]), gar nicht gefährdet werden können. Die Tatsache des Vorkommens einer solchen komischen Mythenbehandlung schon zur Zeit des Epos war geeignet diese

1) Man darf nicht annehmen, dass die Komiker ganz aus dieser einzigen Anschauung des Volkes heraus dichten und das Volk höhere religiöse Vorstellungen überhaupt nicht besitzt. Dagegen spricht schon dies, dass die Wirkung der mythologischen Komik vielfach gerade auf dem Kontraste zwischen den spasshaften Dichtungen der Komiker und den in den Zuschauern lebenden höheren Vorstellungen beruht.

Annahme zu bestätigen. Dafür sprechen aber auch die im folgenden noch anzuführenden

Analogien aus dem Mittelalter und der Neuzeit.

Uns Moderne, die wir dem Volksleben mehr oder weniger ferne stehen, werden ja so böse Travestien, wie sie das griechische Volk erdacht hat, stets im höchsten Masse befremden. Um uns diese eigentümliche Behandlung des Göttlichen verständlicher zu machen, wollen wir uns daher auch noch bei andern Völkern nach derartigen populären Auffassungen des Religiösen umsehen. Wenn wir nun da unsern Blick rückwärts schweifen lassen in die Geschichte unseres eigenen Volkes, so stehen uns gerade aus der Zeit, in welcher der kirchliche Glaube unseres Volkes stärker denn je war, aus dem christlichen Mittelalter, treffliche Analogien zu Gebote. Welch' sicheres Verständnis die mittelalterliche Geistlichkeit für das Volksempfinden hatte, zeigt uns die merkwürdige Art, wie im frühen Mittelalter an manchen Orten das Erinnerungsfest der Auferstehung des Heilandes gefeiert wurde. Das ganze Jahr hindurch sammelten die Kanzelredner gewissenhaft alle Schwänke, Witze und lustigen Geschichten, die sich in ihrer Gemeinde zutrugen, um sie dann an Ostern von der Kanzel aus der festfrohen Christenversammlung vorzutragen und so ein möglichst herzliches „Ostergelächter“ [1]) zu erregen, das neben manchen anderen Belustigungen das Volk für die Entsagungen der vorausgehenden langen Fastenzeit entschädigen sollte.

Aber auch schon die Fastenzeit selbst unterbrach ein von der Kirche selbst angeordnetes eintägiges Freudenfest, die Palmsonntagsfeier, die der Erinnerung des Einzugs Christi in Jerusalem galt. Wie das Mittelalter auch sonst die wichtigsten Momente der Heilsgeschichte an den

1) Dasselbe ist in der Kulturgeschichte unter dem Namen „risus paschalis“ wohlbekannt.

kirchlichen Festen dem Volke mit seiner derb sinnlichen Anschauungsweise durch eine dramatische und oft sehr realistische Darstellung näherzubringen suchte, so wurde auch die zum Palmsonntagsfeste gehörige Prozession, die nichts anderes als eine mimische Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem war, immer mehr mit realistischen Zügen ausgestattet und man scheute sich schliesslich nicht, um der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, einen leibhaftigen Esel in der Prozession mitmarschieren zu lassen. Damit war der Anlass zu allerlei Scherzen und lustigen Einfällen gegeben, welche die Geistlichkeit um so eher hingehn lassen konnte, als ja die Palmsonntagsfeier ein Freudenfest war. Man warf mit Zweigen auf den Esel, „liess die Kinder auf ihm reiten und überhäufte den mit Blumen geschmückten Esel mit Opfergaben. Am schlimmsten aber trieb man es in Frankreich, wo man den Palmesel und den Esel Mariä zu einer Gestalt zusammenschweisste [1]) und zum Mittelpunkt einer Blasphemie machte, die als „Eselsfest" bekannt ist. Man führte den reichgeschmückten Esel in die Kirche vor den Hauptaltar, wo eine zwar rituell ungiltige, aber feierliche Messe gelesen wurde. Das Kyrie, Gloria und Credo wurde von den Anwesenden mit Eselsgeschrei begleitet, und zum Schluss zu Ehren des Herrn Esels (Sir Asnes) ein aus Lateinisch und Französisch zusammengesetztes Lied angestimmt" [2]).

Unsere ganz besondere Beachtung verdienen ferner die an den drei höchsten Kirchenfesten aufgeführten geistlichen Spiele des Mittelalters, die sog. Mysterien, dramatische Darstellungen der Heilsgeschichte, in welche man,

1) Das Zusammenlegen zweier nicht zusammengehöriger Elemente des parodierten Stoffes ist uns auch in der griechischen Komödie des öfteren begegnet (pag. 67/8, 96).

2) Die Angaben über das Palmsonntagsfest sind einem Aufsatz von Franz Gebhard (Berlin) „der Palmesel" in der Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung v. 8. April 1906, entnommen.

à fin que le jeu soit moins fade et plus plaisant [1]), im Laufe der Zeit ohne Bedenken komische Bestandteile einfügte. „Je weiter wir ins 15. Jahrhundert vordringen, desto stärker wird das Behagen an komischen Figuren und die unbefangene Freiheit diese den geistlichen Spielen einzufügen . . . Judas prüft das Blutgeld auf das Vollgewicht der Münzen. Die Wächter am Grabe sind feige Grossprecher. Der Krämer, bei welchem die drei Marien Spezereien kaufen, der längst als jüdischer Arzt und Quacksalber aufgefasst war, bekommt einen gebrandmarkten Dieb und ein Weib, mit dem er sich prügelt, an die Seite. Auch der Wettlauf zwischen Petrus und Johannes zum Grabe [2]) wird komisch behandelt . . . In einem Weihnachtsspiele richten die Hirten gleich egoistische Bitten an das Christkind: befrei' uns von den Wölfen, lass uns die Weide mehr in der Nähe wachsen, lass die Grütze, die Pflaumen, die Rüben geraten. Maria klagt, dass sie weder Windeln noch Wickelbänder habe, um das Kind vor Frost zu schützen. Joseph bietet ihr eine alte zerrissene Hose an. Er gerät mit zwei Mägden und diese unter sich in Streit; es regnet Schimpfwörter, Schläge und gegenseitige Anschuldigungen . . . Vor allem aber ist der Teufel der privilegierte Komiker und Intrigant der geistlichen Volksbühne . . . .“ [3]).

Wer Gelegenheit hat das Leben und Treiben des gewöhnlichen Volkes (besonders auf dem Lande) zu beobachten und zu studieren, der fühlt aus dieser Schilderung das zu allen Zeiten sich gleich bleibende Empfinden des Volkes

1) Dies wird in einem französischen Mysterium als Grund angegeben. Vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, I. Bd. Halle 1893 pag. 207. Vgl. den ganzen Abschnitt bei Creizenach pag. 199 ff.

2) Vgl. Johannes-Evangelium Kap. 20 V. 3 u. 4.

3) Scherer, Geschichte der deutschen Literatur 1894[7] p. 247 und 248.

heraus, das die grossen Ereignisse der Geschichte gerne mit den kleinen Leiden und Freuden des eigenen mühevollen Alltagslebens in enge Beziehung setzt. Gewiss aber geschah dies damals im Mittelalter ganz naiv und unbewusst, jedenfalls ohne die geringste Absicht das Heilige zu profanieren. Wenn nun so die Phantasie des niederen Volkes, dessen geistiger Horizont nicht über die engen Grenzen der eigenen beschränkten Lebenssphäre hinausreicht, mit psychologischer Notwendigkeit die grossen Geschehnisse der heiligen Geschichte nur im Spiegel des Alltagslebens zu schauen vermag, dann ist es begreiflich, dass der ursprüngliche und derbe Volkswitz wie im gewöhnlichen Leben, so auch den Personen und Verhältnissen der Tradition gegenüber sein Recht behauptet. So arbeiteten denn auch die Mysteriendichter des Mittelalters ganz aus dem Volksempfinden heraus, wenn sie göttliche Dinge in die Beleuchtung des Alltagslebens rückten und sie mit einem derb komischen Gewande umkleideten. Die mittelalterliche Geistlichkeit aber ist in verständnisvoller Würdigung der Denkweise des Volkes gegen diese volkstümliche Behandlung der heiligen Geschichte nur selten, wenn die Komik etwas gar zu weit getrieben wurde, aufgetreten. Begreiflicherweise hatte sie allen Grund dem Volke die naive Freude an den religiösen Vorführungen nicht zu stören und es ihm zu gönnen, wenn es sich an den Freudenfesten der Kirche in seiner Art belustigte [1]). Ebenso urteilt über diese geistlichen Spiele des Mittelalters auch Lewes [2]): „In diesen Mysterien überrascht uns neben der ernstesten Moral die grösste Spassmacherei, die nach unsern Begriffen der Gotteslästerung gleich kommt; das Heiligste wird in den Schmutz des Volkswitzes hinabge-

1) Auch heute noch betrachtet das Volk ein gut Teil weltlicher Vergnügungen als zur Feier kirchlicher Feste gehörig.

2) Lewes, Goethes Leben und Werke, übersetzt von Frese II p. 370, zitiert bei Schömann-Lipsius, griech. Altertümer II[4] p. 168.

zogen, über die heiligsten Dinge werden Scherze und Geschichten gemacht, vor denen es die frommen Leser unserer Tage schaudern würde. Ganz unzweifelhaft war dergleichen nicht böse gemeint: es waren eben nur Ausbrüche von Naivetät, die ebenso naiv genommen wurden."

Wie man im Mittelalter selber ein solch lästerliches Spiel entschuldigte, wird in einer Verteidigungsschrift in so treffenden (von Franz Gebhard in dem vorhin näher bezeichneten Aufsatze zitierten) Sätzen ausgeführt, dass ich es mir nicht versagen kann sie hier abzudrucken: „Wir feiern", so heisst es dort, „diese Feste nicht im Ernst, sondern bloss im Scherz, um uns nach alter Gewohnheit zu belustigen, damit die Narrheit, die dem Menschen eine andere Natur ist und angeboren zu sein scheint, dadurch wenigstens alle Jahre einmal sich austobe. Die Weinfässer würden platzen, wenn man ihnen nicht manchmal das Spundloch öffnete und ihnen Luft machte. Nun sind wir aber alle übel gebundene Fässer und Tonnen, die der Wein der Weisheit zersprengen würde, liessen wir ihn durch immerwährende Andacht fortgären; man muss ihm Luft machen, damit er nicht verdirbt. Wir treiben einige Tage Possen, damit wir hernach mit um so grösserem Eifer zum lauteren Gottesdienst zurückkehren können."

Wenn in diesem interessanten Dokument die Freiheit des religiösen Spottes zu den Narrenrechten gezählt wird, die man den Menschen für einige Tage des Jahres zugestehen müsse, so passt zu dieser Auffassung gut die andere Tatsache, dass man auch an Fastnacht selbst ohne Bedenken Stücke mit biblischem Stoffe aufführte. „Und selbst biblische Stücke, wie das Urteil Salomonis, wurden nachweislich zur Fastnacht gegeben. Die schaurige Prophezeihung vom Antichrist wurde spasshaft genommen, satirisch umgebildet und zur Verspottung der Geistlichen benutzt . . ." [1]). Die letzte Bemerkung von

1) Scherer a. a. O. p. 250.

der (doch wohl versteckten) Verspottung der Geistlichen ist uns besonders deswegen interessant, weil auch in der griechischen Komödie, wie wir sahen, die Mythologie zur Verspottung von Personen des Tages reichlichst benützt wurde.

Diese ausschweifende Faschingslustigkeit, die in ihrer rücksichtslosen Spottsucht auch vor geistlichen Stoffen nicht haltmacht, setzt sich bis in die neueste Zeit hinein fort. Unter den beiden hier zu nennenden schwäbischen Dialektdichtern ist ein Angehöriger des geistlichen Standes selber, der katholische Pfarrer Johann Valentin Sailer (1714—1777), der sich in einem Teil seiner Dichtungen in einer Weise an den Volksgeschmack anlehnt, die im höchsten Grade Befremden erregen muss [1]). Von Sailer [2]) gehören hierher drei Dichtungen in dramatischer Form, parodische Behandlungen legendarischer Geschichte, „die schwäbischen heiligen 3 Könige", „der Fall Luzifers" und „die Schöpfung der ersten Menschen." Während in dem ersten dieser drei Stücke, das in Prosa

---

1) Vgl. Hermann Fischer, Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens, Tübingen 1891 S. 221 f.

2) Über Sailers Persönlichkeit findet sich bei Hermann Fischer S. 221/2 folgender interessanter Passus: „Er ist von durchaus populärer Geistesart und zielt überall auf populäre Wirkung. Im Wesen des katholischen Priestertums ist es begründet, dass dem Geistlichen ausserhalb der Kirchenwände und der Amtsverrichtungen die grösste Annäherung an die Denk- und Empfindungsweise des Bauern, die lauteste Lustigkeit und ausgelassenste Derbheit sein Ansehen nicht beeinträchtigt. Man weiss, dass Sailer seine mundartlichen Gedichte am Sonntagnachmittag den Bauern im Wirtshaus vorgetragen und mit der Violine selbst begleitet hat. Er durfte das auch deshalb wagen, weil seine Schriftstellerei durchaus rein und sittlich unanstössig ist, sobald man das Anstössige nicht in derben Ausdrücken sucht, die auf dem Lande kein Mensch vermeidet, sondern im Inhalt und in der Gesinnung."

abgefasst ist, neben der „Travestierung des Besuches der heiligen drei Könige bei Herodes ins Bäurische“ noch der Nebenzweck besteht ein satirisches Sittenbild zu liefern, stellen die beiden andern in gereimten Versen mit eingestreuten Arien verfassten Stücke lediglich eine phantastisch-komische Parodierung der legendarischen Erzählungen dar. Der zweite hier anzuführende Dichter, der dieses phantastisch-komische Singspiel Sailers direkt nachgeahmt hat, ist Karl Borromäus Weitzmann, der ebenfalls ein Stück „die schwäbischen heiligen drei Könige“ und ausserdem ein „Weltgericht“ geschrieben hat.

Hermann Fischer mag recht haben, wenn er sagt [1]), dass solche Parodien geistlicher Stoffe nur auf katholischem Boden denkbar sind, dass der Protestantismus etwas derart nicht vertragen würde. Der Grund hiefür wäre darin zu suchen, dass im Katholizismus mehr als im Protestantismus das Schwergewicht des religiösen Lebens nach der Seite des Kultus hin liegt. Jedesfalls aber zeigen uns die angeführten Beispiele, wie das gewöhnliche Volk sich in der heidnischen und christlichen Zeit im Grunde gleich bleibt in seiner Auffassung religiöser Dinge, die, an den Äusserlichkeiten des Kultes haftend, die richtige Tiefe und Innerlichkeit mehr oder weniger vermissen lässt, weshalb das Volk auch lustigen Spott und derben Witz über religiöse Dinge nicht im geringsten als Profanierung oder Blasphemie empfindet. Und noch eines! Wenn wir gehört haben, dass ein Sailer in Stunden harmloser Lustigkeit sich unter das Volk gemischt und mit gemütlicher Liebenswürdigkeit das Volksempfinden zu seinem eigenen gemacht hat, dann kann uns das gleiche Verhalten dem Volksglauben gegenüber auch bei einem Aristophanes nicht mehr wundernehmen.

So gut sich die angeführten Parodien religiöser Stoffe

---

1) a. a. O. S. 223.

aus der christlichen Zeit ihrem Wesen nach mit der griechischen mythologischen Komik vergleichen lassen und diese selbst deshalb ihren psychologischen Voraussetzungen nach unserm Verständnis näher zu bringen geeignet sind, so bleiben sie doch alle, was die Intensität der Travestie und die Derbheit des religiösen Spottes anlangt, weit hinter der griechischen Komödie zurück. Es fällt in dieser Beziehung vor allem der wichtige Unterschied auf, dass in den geistlichen Spielen des Mittelalters mehr nur Nebenpersonen der heiligen Geschichte (so meist Judas, der Spezereikrämer, die noch unbekehrte Magdalena und besonders der Teufel[1]) sowie das äussere Beiwerk der dramatischen Einkleidung der komischen Behandlung verfallen, während in der griechischen Komödie mit den Göttern selber das frechste Spiel getrieben und ihr Charakter nicht selten bis ins Unkenntliche verändert und ins Fratzenhafte verzerrt wird. Das Ärgste, was uns an Götterkarikaturen in der griechischen Komödie erhalten ist, ist der Dionysos in den Fröschen[2]). Von den Derbheiten und Unflätereien, die in diesem Stücke dem Gotte des Weines angedichtet werden, nur ein paar kräftige Proben! Auf der Reise in die Unterwelt muss sich auf Charons Befehl der Gott selber ans Ruder setzen und höchsteigenhändig das Geschäft des Ruderns verrichten, das in Athen nur Sklaven oblag. Es muss ein ebenso ergötzlicher wie lästerlicher Anblick gewesen sein, wie der dickwanstige Gott (V. 200 und schol. *εἰσάγουσι δὲ τὸν Διόνυσον προγάστορα καὶ οἰδαλέον ἀπὸ τῆς ἀργίας καὶ οἰνοφλυγίας*) am Ruder sass und eifrig arbeitete und wie dann die Frösche mit steigender Schnelligkeit des Taktes sangen, sodass der dicke Dionysos immer schneller und

1) Vgl. Kurtz, Lehrbuch der Kirchengeschichte für Studierende I[13] Leipzig 1899 S. 336.

2) Auf diese komische Göttergestalt wurde schon oben (pag. 87/8) hingewiesen.

schneller rudern musste (V. 221 f. V. 236 f.). Der hervorstechendste Zug in diesem Jammerbilde von einem Gotte ist seine grenzenlose Feigheit. Von ihr nur ein einziges allerdings sehr drastisches Beispiel! Wie Dionysos mit seinem Sklaven Xanthias vor Pluto's Hause angekommen ist (V. 460 f.), wird er, der vermeintliche Herakles, von dem Diener der Unterwelt mit einer Auswahl wenig schmeichelhafter Ehrentitel und mit einer Fülle der grässlichsten Drohungen (V. 465 f.) empfangen, weil er seinerzeit den Kerberos weggeführt habe. Dionysos-Herakles sinkt beim Anhören dieser Drohungen allmählich vor Angst zu Boden und es passiert ihm etwas recht Menschliches (V. 479 ἐγκεχοδα (cacavi) · κάλει θεόν[1]). Den Vorwurf der Feigheit, den ihm Xanthias deswegen macht, weist er aber im nächsten Augenblick gleichwohl mit grosser Unverfrorenheit energisch zurück, ja er rühmt sich (V. 487 f.) noch der Geistesgegenwart, die er dadurch bewiesen, dass er in seiner peinlichen Situation noch einen Schwamm verlangt habe. Des öfteren muss bei drohender Gefahr sein Diener Xanthias für ihn die Rolle des Herakles übernehmen, während er selbst sich für dessen Diener ausgibt und infolgedessen auch das Gepäck tragen muss (V. 501). Und wie übel wird nun dem Dionysos in dieser neuen Rolle mitgespielt! In einer Auseinandersetzung mit dem Unterwelts-

1) Kock (Ausgewählte Komödien des Aristophanes, 3. Bändchen, die Frösche, Berlin Weidmann) bemerkt zu dieser Stelle: „In den Worten κάλει θεόν, die Dionysos spricht (als ob er nicht selbst ein Gott wäre), liegt eine absichtliche Zweideutigkeit. Er glaubt in grosser Gefahr zu sein und fordert den Xanthias auf zur Abwendung derselben einen Gott, etwa den Apollon oder den Herakles ἀποτρόπαιος (ἀλεξίκακος) herbeizurufen. Der Zuschauer wird zugleich an eine bei Libationen gewöhnliche Formel erinnert, mit der man die Götter zum Genuss der ausgegossenen Spende (hier der excrementa ventris) herbeizurufen aufforderte. Diese Formel war den von Dionysos gebrauchten Worten sehr ähnlich: ἐκκέχυται · κάλει θεόν."

diener, der Genugtuung für den Raub des Höllenhundes verlangt, bietet Xanthias-Herakles seinen Sklaven Dionysos dem Aiakos zur Folter an[1]), um seine Behauptung zu erhärten, dass er noch nie hier in der Unterwelt gewesen sei. Da kennt Dionysos keinen andern Ausweg, er bekennt sich als Gott (V. 629) um sich so vor den Prügeln zu schützen. Aber auch das hilft ihm nichts, prompt gibt ihm Xanthias zur Antwort (V. 633/4)

καὶ πολύ γε μᾶλλον ἔστι μαστιγωτέος·
εἴπερ θεὸς γάρ ἐστιν, οὐκ αἰσθήσεται.

Und die Exekution folgt sogleich in einer echt komödienhaften Prügelszene (V. 637 ff.).

An solch' böse Travestien des Göttlichen, wie wir sie eben aus einigen der kräftigsten Beispiele kennen gelernt haben, reicht, soweit ich sehen kann, kein Analogon aus Mittelalter oder Neuzeit heran. Vor allem wird man in der christlichen Zeit vergeblich nach einem Falle suchen, in welchem mit einer göttlichen Person selbst ein so freventliches Spiel getrieben würde. In dieser Hinsicht scheiden sich eben doch trotz aller sonstigen essentiellen Verwandtschaft die Völker und die Zeiten, der heidnische Polytheismus und der christliche Monotheismus.

Von anderer Art als die bisher herangezogenen Beispiele sind die folgenden Analogien aus der neueren deutschen und englischen Literatur. War in den geistlichen Spielen des Mittelalters und in den Parodien der schwäbischen Dialektdichter die Heilsgeschichte oder die Legende Gegenstand der Komik, so handelt es sich im folgenden um Parodien der alten griechischen Sagen beziehungsweise (bei Shaw) um eine komische Behandlung geschichtlicher Persönlichkeiten. Bei diesen modernen Analogien fällt das Moment der religiösen Ehrfurcht und Scheu den dar-

1) Das attische Prozessrecht insbesondere hier die Bestimmungen über die Zeugenaussagen von Sklaven haben auch in der Unterwelt volle Geltung. Vgl. Kock zu V. 616.

gestellten Personen gegenüber weg. Sie beziehen sich also nicht auf das schon mehrfach berührte religionspsychologische Problem, sondern verdienen lediglich als interessante literargeschichtliche Parallelen hier angeführt zu werden. Weniger fallen ins Gewicht die dahin einschlagenden allzu billigen und plumpen Parodien in Offenbachs Operetten (z. B. die schöne Helena, Orpheus und Eurydike [1]). Das Göttertum erscheint auch hier auf das rein menschliche Niveau herabgedrückt. Die Sage wird nur in ihren äusseren Hauptmomenten beibehalten, im einzelnen aber werden die schönen und edlen Motive derselben mit der grössten Willkür oft bis zur Unkenntlichkeit verdreht [2]), jeglicher Wahrscheinlichkeit der Handlung wird geflissentlich ins Gesicht geschlagen und durch kräftige Anachronismen zu wirken gesucht. Immer entkeimt die komische Wirkung solcher Parodien aus dem Gegensatz zwischen den im Bewusstsein der Hörer lebenden traditionellen Idealbildern dieser mythischen Gestalten einerseits und den im komischen Spiele auftretenden, wie gewöhnliche Menschen unserer Zeit sich gebenden Figuren andrerseits, beide nur durch den gemeinsamen Namen und

1) Textbücher bei Bote u. Bock in Berlin.

2) so wird z. B. die von der Sage so sehr verherrlichte treue Gattenliebe des Orpheus und der Eurydike, der Kernpunkt der schönen Erzählung, hier ins gerade Gegenteil verkehrt. Im Olymp singt Orpheus vor dem Throne des Zeus:

Wider Willen muss ich klagen,
Nur gezwungen steh' ich hier.
Gerne wollt' ich ihr entsagen,
Bliebe sie nur fern von mir.

In der Unterwelt sucht Zeus die Eurydike als hübsche Fliege zu berücken und wird von ihr im Netz gefangen. Später tanzt Pluto mit Venus und Jupiter mit Eurydike ein Menuett. Die Bedingung, dass Orpheus sich auf der Rückkehr von der Unterwelt nicht nach seiner Gattin umsehen dürfe, wird als List Jupiters hingestellt, der Eurydike für sich behalten will etc.

einzelne äussere Handlungen verbunden und zusammengehalten.

Eine viel feinere Art der Parodie pflegt gegenwärtig neben andern [1]) der originelle oder nach Originalität haschende Ire Bernard Shaw, der, um ein neues fruchtbares Motiv für die Komödie zu gewinnen, zur Heldenverspottung gegriffen hat. Friedrich Düsel [2]) nennt sein Napoleonstück „der Schlachtenlenker", „das uns den 27jährigen Sieger von Lodi in recht menschlichen, allzu menschlichen Situationen zeigt", ferner den „Teufelskerl", „diese Komödie aus den amerikanischen Befreiungskriegen, die aus dem wallenden Mantel des Pathos und der Phrase so rein und nett den schlichten Kern der unverstellten Menschlichkeit herausschält." Ich selbst habe sein neuestes Stück „Cäsar und Kleopatra, eine historische Komödie" [3]) gelesen und war erstaunt eine grosse, allerdings mehr äusserliche Verwandtschaft derselben mit der griechischen mythologischen Komik konstatieren zu können. Vor allem berührt sich Bernard Shaw mit den griechischen Komikern — und darauf kommt es uns hier in erster Linie an — in seiner Stellung zur Tradition Bei beiden gewahren wir die gleiche selbstherrliche Willkür in der Benützung und Umgestaltung des überlieferten Stoffes, bei beiden den gleichen Mangel an Respekt vor den durch die Tradition geheiligten glänzenden Heldengestalten — im einen Falle mythischer, im andern

1) Friedrich Düsel in einer „dramatischen Rundschau" in Westermanns illustrierten deutschen Monatsheften, 50. Jahrgang, Heft 567 p. 430 f. führt noch einen „heroischen" Einakter des Finnländers Adolf Paul an, in welchem „mit der riesenhaften Ungeschlachtheit des Goliath zugleich auch das Maulheldentum des kleinen David verspottet wird."

2) a. a. O.

3) eine deutsche Übersetzung von Siegfried Trebitsch ist bei S. Fischer in Berlin 1904 erschienen.

historischer und heroisierter historischer Persönlichkeiten[1]). Zurückführen des Heroischen, Pathetischen und Phantastischen auf das gewöhnlich Menschliche und nüchtern Praktische sind charakteristische Merkmale der antiken mythologischen und dieser modernen historischen Komödie. Aber auch in der Art der Durchführung des künstlerischen Gedankens gleicht der Ire den griechischen Komödiendichtern. Auch er sucht vielfach durch den Witz der Situation zu wirken (Cäsar und Kleopatra auf den Tatzen der Sphinx sitzend und sich unterhaltend; Apollodorus mit der in Teppiche eingewickelten Kleopatra in einem Boot übers Meer zu Cäsar fahrend, dort am Ufer mit seiner kostbaren Bürde mittels einer Winde emporgezogen; oder: Cäsar springt ins Meer, die ängstliche junge Königin wird ihm nach auch ins Meer geworfen, Cäsar fängt sie auf und trägt sie schwimmend übers Meer etc. etc.). Ähnlich wie es wohl auch in der griechischen mythologischen Komödie gewesen sein wird, verschuldet auch bei Shaw die Überfülle des Witzes und der komischen Situationen den Mangel einer strengen Komposition, aber ebenso wie die Dichter der mythologischen griechischen Komödie gewinnt Shaw durch die Umprägung der überlieferten Historie die Möglichkeit den umgewerteten Stoff zur Verspottung zeitgenössischer Personen und Verhältnisse zu benützen.

Trotz dieser vielen Berührungspunkte ist doch der ganze Ton dieser historischen Komödie Shaws ein anderer als der der griechischen Komödie[2]). Dort, bei den Griechen,

---

1) Hier besteht allerdings der Unterschied, dass bei Shaw diese Stellung zur Tradition sich aus wirklichem Skeptizismus und aus seinen eigenartigen Ansichten über menschlichen Fortschritt und menschliche Grösse erklärt, vgl. Shaws Anmerkungen am Schlusse seines Stückes!

2) Es ist ein ähnlicher Unterschied, wie er überhaupt zwischen der antiken „Komödie" und dem modernen „Lustspiel" besteht.

sind die mythischen Gestalten durch die grellen Farben einer ausgelassenen, grotesken Komik entstellt und verzerrt, hier, bei Shaw, ist über die historischen Gestalten der leichte Schleier eines sanften, liebenswürdigen aber bezwingenden Humors ausgebreitet, der den überirdischen Glanz dieser Helden verdeckt und uns nur den in ihnen steckenden reinen, aber doch grossen Menschen zeigt und bewundern lässt.

Wir sahen: Ehrfurcht vor dem Religiösen und gelegentlich bei festlichen Anlässen geübter Spott über religiöse Dinge schliessen sich keineswegs aus[1]), sondern gehören als polare Gegensätze recht eigentlich zusammen und ergänzen sich. Eine Gefährdung der Religion musste auch bei den Griechen der Spott über die Götter nicht notwendig zu allen Zeiten in sich schliessen. Gewiss wussten die Zuschauer von Komödien auch bei Parodien des Göttlichen Wahrheit und Dichtung zu unterscheiden, gewiss vermochte ein gesunder Sinn die tollen Einfälle aus-

1) Ich könnte mich mit dieser Ansicht auch auf einen vielgelesenen und gefeierten modernen Schriftsteller berufen, der das Volksleben wie kaum ein anderer kennt, Peter Rosegger, der in seinem Buche „Mein Himmelreich" unter der Überschrift „Religionsfrevel im Landvolke" (S. 277 f.) eine Reihe volkstümlicher in komischer Nachahmung kirchlicher Zeremonien bestehender Scherze und Belustigungen erzählt, die nicht als Religionsfrevel im eigentlichen Sinne bezeichnet werden dürfen, weil sie nicht aus böswilliger Spottsucht hervorgegangen sind, sondern nur als harmlose Lustbarkeiten aufzufassen sind, die in dem Bestreben witzig zu sein einerseits und in Gedankenlosigkeit und Oberflächlichkeit andrerseits ihren Grund haben. „Wenn's nachher zum wirklichen Gottesdienste in der Kirche kommt, ist alle Mummerei vergessen und sie geben sich wieder aller Gläubigkeit und Frömmigkeit hin, deren sie von Natur aus fähig sind." S. 280/1).

gelassener Festfreude und den Ernst der rauhen Wirklichkeit auseinanderzuhalten [1]).

So ungefährlich nun aber eine solche mit leichtem Spott verbundene vertrauliche Behandlung des Göttlichen in Zeiten starken und urkräftigen religiösen Lebens ist, so bedenkliche Wirkungen muss sie haben in Zeiten der Zersetzung, in denen die äusseren Formen des religiösen Lebens nur mehr als gehaltlose Formeln weiterbestehen, denen der gesunde, lebensvolle Inhalt entschwunden ist. In solchen Zeiten muss die komödienhafte Verspottung des Religiösen ihren naiven und harmlosen Charakter verlieren und an ihrem Teile zur völligen Zerstörung und Auflösung der alten ernsten Religionsvorstellungen beitragen [2]).

Was die Komödien des Aristophanes anlangt, so lässt sich ja auch nicht leugnen, dass sich in ihnen manches findet, was auf die Zersetzung der alten Religionsvorstellungen hindeutet. Gegen das Ende des 5. und seit dem Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. schwindet tatsächlich der Respekt vor der Mythologie immer mehr. Früher galt das Alte als ehrwürdig. Jetzt bekommt das Wort *Κρόνος* z. B. die Bedeutung unseres „altfränkischer Mensch", *Κρόνιος* die Bedeutung „altfränkisch, einfältig." (Nub. 398, 929, 1070 Vesp. 1480). Doch das will nichts bedeuten gegenüber der Tatsache, dass Aristophanes in den Wolken an der Gerechtigkeit des Zeus zweifelt. Noch schlimmer ist es, wenn Aristophanes im Plutus den ganzen Götterglauben so darstellt, dass er sagt, bisher habe man die Götter nur um der irdischen Güter willen verehrt, nun, nachdem der Reichtum sehend ge-

---

1) Schömann-Lipsius, Griechische Altertümer II[4] p. 168.

2) So auch Schömann-Lipsius a. a. O. Dabei wird verwiesen auf Nägelsbach, nachhomerische Theol. S. 472 und Welkers Götterl. II 96 f.

worden, sei es mit ihrer Macht aus. So sind denn die Komödien des Aristophanes — der bei solchen allgemeinen Betrachtungen, weil von ihm allein vollständige Stücke erhalten sind, immer in erster Linie heranzuziehen ist — gerade auch, was religiöse Fragen betrifft, in vielen Beziehungen ein getreuer Spiegel der Anschauungen der athenischen Volkes. Und wie damals im athenischen Volke neben gläubiger Frömmigkeit bereits die Anzeichen der Zersetzung und allmählichen Auflösung des alten Glaubens sich bemerkbar machten, so finden wir beide Richtungen auch in den Komödien des Aristophanes und vielleicht auch in der Persönlichkeit des Dichters selbst[1]). Es wäre aber ein müssiges Unterfangen, wollte man jede einzelne Stelle daraufhin prüfen, ob an ihr ein Ausbruch naiver Schalkhaftigkeit dem Göttlichen gegenüber oder bewusste Ironisierung desselben vorliegt. Auffallend ist, dass gerade in einem der letzten Stücke des Aristophanes, dem Plutus, sich einige Stellen finden, die der zweiten Kategorie zuzuweisen wären (s. oben S. 171 und S. 153) Vollends muss man darauf verzichten auf Grund der erhaltenen Komödien dem Aristophanes eine konsequente und einheitliche Anschauung von den Göttern nachweisen zu wollen. In seinen Dichtungen spiegeln sich zum nicht geringen Teile die vielgestaltigen Anschauungen eines ganzen Volkes.

Wer von der Lektüre der Tragiker zu den Komikern herüberkommt und nun da sehen muss, wie die ideale Welt der Sage in die Niederungen des Alltagslebens und in den Schmutz der Gewöhnlichkeit herabgezogen wird, dem könnte gar leicht die Lust an solchen Erzeugnissen der dichterischen Phantasie der Griechen vergehn,

1) Cf. Zelle a. a. O. S. 16/7.

zumal da die Komiker, auch ein Aristophanes, gerade in der Behandlung mythologischer Stoffe gar oft sehr tief herabsteigen und sich zu den rohsten und gemeinsten Witzen verstehen. Und doch verlohnt es sich das Griechentum auch von dieser Seite kennen zu lernen. Denn nicht nur, dass die Kenntnis der komischen mythologischen Dichtung und der in ihr reichlich gegebenen populären Sagenformen uns die Werke der ernsten Dichter, deren dichterische und menschliche Vorzüge sich vielfach in ihrer Stellung zur Mythologie und in ihrer eigentümlichen Auffassung derselben kundgeben, erst recht schätzen lehrt und eine richtige Würdigung ihrer Poesie eigentlich erst ermöglicht, es bietet die Beschäftigung mit der mythologischen Komik auch an sich selbst inhaltlich manchen Gewinn und in ästhetischer Beziehung eigenartigen Reiz. Inhaltlich muss uns die komische Mythendichtung von unschätzbarem Werte sein, weil wir durch sie in mannigfacher Weise mit der griechischen Volksreligion und überhaupt mit dem griechischen Volksempfinden bekannt werden, das wir aus keinem andern Literaturwerke so gut kennen lernen als aus der Komödie. In künstlerischer Beziehung stehen nun aber gerade diese dem Inhalte nach zunächst abstossende Partien oft geradezu unerreicht da, hier feiert die Erfindungsgabe der griechischen Dichter nicht selten die allergrössten Triumphe. Über den ästhetischen Wert solcher inhaltlich schmutziger Partien hat der geniale Aristophanes-Übersetzer Gustav Droysen in der Einleitung zu den Ekklesiazusen die folgenden klassischen Worte gesprochen: „Wir müssen hier wiederholen, dass wir nirgend und in keiner Weise in dem etwaigen Wert des zu Grunde liegenden Gedankens das Kriterium der künstlerischen Trefflichkeit finden können; es würden sonst die schönsten komischen Kompositionen eines Shakespeare zu einem Nichts heruntersinken. Nur der ent-

schiedene Mangel an poetischem Sinn kann sich so weit verirren, dass er den Reiz und den Wert des Kunstwerkes ausser demselben sucht; die Kunst hat es nicht mit dem Was, sondern mit dem Wie zu tun und oft ist sie eigensinnig genug an dem trivialsten Inhalt ihre reizendsten und vollkommensten Formen zu verschwenden, oder richtiger, sie erhebt durch ihre Mittel auch das Gewöhnliche zu der heiteren Region wahrhaft menschlichen Interesses.“

Lebenslauf des Verfassers.

Karl Friedrich Otto Moessner, protestantischer Konfession, wurde geboren zu Langfurt, Bezirksamts Dinkelsbühl, am 29. August 1882 als Sohn des Volksschullehrers August Moessner und seiner Ehefrau Margareta, geb. Gerlach. Vom Jahre 1888 ab besuchte er die Volksschule zu Windischhausen, wohin seine Eltern inzwischen verzogen waren, und trat nach einjährigem Privatunterricht bei Herrn Pfarrer Horn zu Windischhausen im September 1893 in die 2. Klasse des Progymnasiums Weissenburg i. B. ein. Nach bestandener Abgangsprüfung im Juli 1898 wurde er im September des gleichen Jahres in das K. prot. Alumneum Ansbach aufgenommen und setzte seine Studien am dortigen humanistischen Gymnasium fort, das er im Juli 1901 absolvierte. In den Jahren 1901—1905 widmete er sich an den Universitäten Erlangen und München dem Studium der klassischen Philologie und Geschichte. Im Herbst 1904 bestand er in München den I., 1905 ebendaselbst den II. Abschnitt der Lehramtsprüfung für die philologisch-historischen Fächer. Vom November 1905 bis zum Juli 1906 nahm er an dem am K. humanistischen Gymnasium Erlangen abgehaltenen pädagogisch-didaktischen Seminarkurs teil. Seit dem 17. September 1906 ist er am K. prot. Alumneum zu Ansbach als Inspektor tätig.